ACADEMIA DE ŞTIINŢE SOCIALE ŞI POLITICE
A REPUBLICII SOCIALISTE ROMÂNIA
INSTITUTUL DE ISTORIA ARTEI

STUDII ŞI CERCETĂRI DE ISTORIA ARTEI

Seria teatru, muzică, cinematografie

TOMUL 29
1982

EDITURA ACADEMIEI REPUBLICII SOCIALISTE ROMÂNIA

COMITETUL DE REDACȚIE

Redactor responsabil: MIHNEA GHEORGHIU, membru al Academiei de Științe Sociale și Politice a Republicii Socialiste România

Redactor responsabil adjunct: ION ZAMFIRESCU

Membri: SIMION ALTERESCU, OCTAVIAN LAZĂR COSMA, MIHAI FLOREA, ION FRUNZETTI, membru al Academiei de Științe Sociale și Politice a Republicii Socialiste România, ALFRED HOFFMAN, GEORGE LITTERA, RADU POPESCU, FLORIAN POTRA, ION TOBOȘARU, ZENO VANCEA, membru al Academiei de Științe Sociale și Politice a Republicii Socialiste România, MIRCEA VOICANA, ELENA ZOTTOVICEANU

Secretar științific de redacție: LUCIA ALEXANDRESCU
Secretar de redacție: COLETTE GHIMPEȚEANU

La revue STUDII ȘI CERCETĂRI DE ISTORIA ARTEI, Seria Teatru, Muzică, Cinematografie (Études et recherches d'histoire de l'art, Série Théâtre, Musique, Cinéma), paraît 1 fois par an. Toute commande à l'étranger sera adressée à ILEXIM. Departamentul Export-Import Presă, București, România, ou à ses représentants à l'étranger. En Roumanie vous pourrez vous abonner par les bureaux de poste ou chez votre facteur. Pris d'une abonnement annuel: 38$.

Prețul unui abonament este de 35 lei pe an. În țară abonamentele se fac la oficiile poștale.

Manuscrisele, cărțile și revistele pentru schimb, precum și orice corespondență, se vor trimite COMITETULUI DE REDACȚIE al revistei pe adresa 71 100 Calea Victoriei 196, București.

APARE O DATĂ PE AN

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

STUDII ŞI CERCETĂRI DE ISTORIA ARTEI
SERIA TEATRU, MUZICĂ, CINEMATOGRAFIE

Tomul 29 1982

SUMAR

OAMENII DE ŞTIINŢĂ ŞI PACEA

ION ZAMFIRESCU, În corul unei pledoarii universale 3

OMAGIU LUI ION LUCA CARAGIALE

MIHNEA GHEORGHIU, Acad. Un stil Caragiale? 5
ŞERBAN CIOCULESCU, Urbanitatea eroilor caragialieni 7
ION ZAMFIRESCU, Caragiale sub răspunderea vremii 11
SIMION ALTERESCU, Modernitatea conceptului de teatralitate în gîndirea lui I. L. Caragiale 15
MANUELA CERNAT, De la realism la realism fantastic în lecturile cinematografice ale lui I. L. Caragiale 18

STUDII

ION TOBOŞARU, Teatrul în viziunea estetică a lui I. L. Caragiale 21

NOI CERCETĂRI DE ISTORIA TEATRULUI ŞI MUZICII

ILEANA BERLOGEA, Manifestări teatrale la curţile domneşti din Muntenia şi Moldova în perioada medievală 29
ANDRIJA JAKOVLJEVIĆ (Grecia), Inventarul manuscriselor muzicale româneşti aflate la mănăstirea Sf. Pavel de la Muntele Athos 35
ELENA ZOTTOVICEANU, Observaţii pe marginea lucrărilor pentru pian de George Enescu 42

ASPECTE CONTEMPORANE ALE ARTEI TEATRALE ŞI CINEMATOGRAFICE

MIHAI VASILIU, Politic şi ideologic — factori determinanţi în dramaturgia originală contemporană 50
IOANA MĂRGINEANU, Cercetări aplicate privind relaţia actor şi mijloace de comunicare *mass-media* 55
MIHAI FLOREA, Turnee teatrale româneşti peste hotare 62
FLORIAN POTRA, Probleme de receptare estetică a spectacolului cinematografic 66
GEORGE LITTERA, Cinemateca şi cultura cinematografică a publicului . . 74

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

NOTE ȘI DOCUMENTE

LIZICA MIHUȚ, Noi documente de arhivă cu privire la construcția teatrelor de la Arad și Oravița la începutul secolului al XIX-lea 78

VIOREL FAUR, Momente ale mișcării corale bihorene la sfîrșitul secolului al XIX-lea 82

CRONICA

Centenarul Enescu pe meridianele globului (Viorel Cosma) 87

Stratford-Upon-Avon, 1981 (Medeea Ionescu). 89

Din viața științifică a Institutului de istoria artei (Hrisanta Petrescu) 91

RECENZII – NOTE DE LECTURĂ

ION SAVA, *Teatralitatea teatrului* (Ion Cazaban) 93

ION ZAMFIRESCU, *Teatrul european în secolul luminilor* (Ion Toboșaru) . . . 93

ION TOBOȘARU, *Introducere în estetica teatrului contemporan* (Ioana Mărgineanu) 94

ILEANA BERLOGEA, *Istoria teatrului universal* (Ioana Mărgineanu) 95

FLORIAN POTRA, *Reconstruiri* (Ion Toboșaru) 95

GHIZELA SULIȚEANU, *Folclor muzical din județul Brăila. Balada sau cîntecul bătrînesc* (Constantin Stihi-Boss). 96

ROMEO GHIRCOIAȘIU, *Studii enesciene* (Constantin Stihi-Boss) 97

* * * *Enesciana II—III. Georges Enesco, musicien complexe* (Hrisanta Petrescu) 98

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

OAMENII DE ȘTIINȚĂ ȘI PACEA

ÎN CORUL UNEI PLEDOARII UNIVERSALE

de ION ZAMFIRESCU

În corul universal al pledoariei pentru pace, poporul român participă cu toată ființa lui fizică și morală.

Faptul, mai întîi, stă pe masive temelii istorice. Construcția românească, de-a lungul întregii sale dezvoltări, denotă ordine și legitimitate. Nimic, în cuprinsul acestei dezvoltări, nu s-a produs prin violență, prin încălcări de norme, prin acțiuni războinice ori uzurpatoare, prin ignorări sau sfidări ale legii internaționale. Dimpotrivă ! Totul reflectă evoluție naturală și justificație istorică. Ideea de pace se înscrie organic în contextualitatea acestor realități. Solicitările și confirmările ce veneau din afară nu au rămas la suprafață ; ele s-au integrat, căpătînd astfel putere și funcțiune intrinsecă, într-un mare fond matriceal. Aspirația și nevoia de pace, încă de la început, au făcut parte din substanța și vocația românească de viață.

Cîteva recapitulări, în sensul celor afirmate mai sus, devin de rigoare.

Sinteza daco-romană — de fapt, actul de naștere al comunității românești ca popor — a constituit, atît sub raport politic cît și spiritual, o formă durabilă de pace între state și mentalități care pînă atunci se confruntaseră îndelung. De-a lungul unui zbuciumat mileniu medieval, mileniu cînd aproape neîntrerupt continentul nostru s-a aflat sub acțiunea mai mult sau mai puțin haotică a migrațiilor barbare, nu arareori, așezarea românească a însemnat în calea acestor migrații un factor și un îndemn la stabilitate, totodată și o stație de umanizare. Prin întemeierea țărilor române, într-o perioadă în care lumea europeană se afla încă în căutarea unor principii de ordine și unitate, s-a instituit aici, într-unul din punctele cele mai deschise și mai vulnerabile ale continentului, un dispozitiv statal menit să preia asupra lui sarcini de seamă privind liniștea și echilibrul organismului european. Într-adevăr, au existat și împrejurări ce au impus poporului român să treacă la acțiuni armate. Niciodată, însă, nu a dictat vreo intenție propriu-zis războinică ; întotdeauna, aceste acțiuni au avut caracter de legitimă apărare. Au invocat dreptul la viață al popoarelor ; au cerut respectarea convențiilor în ființă ; au reprezentat forme necesare de conștiință și demnitate națională. Înțelesul lor local s-a conjugat de aproape cu unul european. Contrariu unor aparențe de moment, erau la mijloc situații vitale. Este vorba de prețuri grele, dureroase, ce trebuiau plătite pentru finalități de pace. Apărîndu-se pe sine, implicit, poporul român contribuia astfel și la apărarea unor sensuri generale de viață, în lumea continentală din care făcea parte.

Aceste rațiuni istorice nu rămîn doar pe plan contemplativ. Ele vin cu hotărîre în sprijinul unor acțiuni contemporane, conferindu-le acestora prestigii, reliefuri și justificații în plus. Poporul român își dă seama că o nouă conflagrație mondială, nu numaidecît una la scară atomică, dar fie și una purtată cu arme convenționale, ar putea să producă dezastre privind existența umanității

STUDII ȘI CERCETĂRI DE IST. ART., SERIA TEATRU, MUZICĂ, CINEMATOGRAFIE, T. 29, P. 3–4, BUCUREȘTI, 1982

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

ca atare. În raport cu o asemenea eventualitate, poporul român își simte datorii și responsabilități implacabile. Înțelege, de aceea, că procesul deschis trebuie să se afle în atenția gînditoare și în atenția militantă, nu numai a marilor popoare de pe glob, ci a tuturor comunităților umane conștiente de ideea vieții și a obligațiilor ce decurg din aceasta. Ar fi o eroare să se creadă că lucrurile au evoluat și că evoluează în așa fel încît forței fizice și deciziilor arbitrare să nu li se mai poată opune nimic. Poate că azi, mai mult ca oricînd în viața omenirii, forțele spirituale sînt chemate să intre în arenă. Este de văzut dacă vreodată destinul omenirii a fost supus la o mai gravă încercare. Problemele în cauză afectează teritorii, așezări umane, materii prime, piețe de desfacere, sisteme sociale, structuri politice, forme de viață, instituții consacrate și altele în curs de constituire. Paralel cu acestea, mai bine zis în strînsă intrepătrundere cu datele și implicațiile lor, pot afecta și civilizația însăși, cu menirea ei de totdeauna, cu tot ce această civilizație a putut să înfăptuiască pînă acum în ordinea superiorității și a condiției umane. Sînt aspecte, acestea, care nu răsar din vreo imaginație apocaliptică sau alta; sînt strigăte de salvare și avertizări supreme împotriva unor eventualități, pe care nu mai departe decît chiar mîine anume inerții sau anume întîrzieri ale minții omenești gînditoare ar putea să le transforme în tristă realitate.

Poporul român este pătruns și continuă neîntrerupt să se pătrundă de aceste adevăruri. Le resimte și le trăiește cu voință limpede, cu energie morală, cu încordare patetică. Nu se întreabă, numaidecît, în ce măsură glasul său este auzit sau se va face auzit. Știe, însă, că acest glas este dator să se rostească. Pulsează în el atîta bună-credință, atîta încredere în calitatea naturii umane, atîta simț axiologic, atîta extracție din fapte și experiențe trăite, atîta respect pentru cuceririle culturii și ale civilizației, atîta atașament profund de imanențe ale vieții, încît ar fi cu neputință ca mesajul lui să rătăcească ori să se piardă cumva, departe de rosturile cărora li s-a dedicat.

În cursul anului de față, capitala țării noastre a găzduit un seminar mondial avînd ca temă: *oamenii de știință și pacea*. În ambianța acestui seminar s-a spus răspicat: adevărurile abstracte ale cunoașterii nu pot ignora realitățile practice ale moralei; a lăsa ca știința să devină mijloc de distrugere poate însemna, nu numai o tragică rătăcire, ci însăși anunțarea unui sfîrșit de veac.

Pledoaria pentru pace, în conștiința poporului român, este viață, este comandament spiritual, este destin.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

OMAGIU LUI ION LUCA CARAGIALE*

UN „STIL" CARAGIALE?

de MIHNEA GHEORGHIU

Anunțînd spectacolul Naționalului bucureștean la Paris cu *Scrisoarea pierdută*, un mare cotidian francez îl numea pe Caragiale „un Labiche român". Între marele dramaturg și cunoscutul comediograf francez din secolul trecut nici un teatrolog autentic nu poate stabili un atît de categoric termen de comparație și nici măcar o filiațiune directă, deși *Le chapeau de paille d'Italie* și *Le voyage de M. Perrichon* apăruseră în chiar deceniul nașterii lui I. L. Caragiale. Alți critici și istorici de teatru români și străini, care au pus o parte din opera lui Eugen Ionescu sub semnul limbajului dramatic caragialean, au avut desigur mai multă dreptate, cu toate că deosebirile fundamentale dintre ei sînt notabile. Extinzînd comparațiile livrești, de data asta la subiectele abordate de mulți autori dramatici moderni în genul comediei ironice, cineva a putut evoca una din comediile scriitorului mexican Rodolfo Usigli care în *Paiața — piesă pentru demagogi* satirizează farsa alegerilor din țara lui. Dar comparații forțate se pot face oricînd și cu oricine.

Pentru a înțelege extraordinarele trăsături particulare ale stilului lui Caragiale, trebuie să putem în același timp reuni și disocia modul lui specific de a judeca și de a se exprima atunci cînd vrea să expună rîsului nostru malițios păcatele societății, superficialitatea, verbalismul și venalitatea politicianistă, dar și corupția, nepotismul și grosolănia și pînă la urmă prostia omenească.

S-a spus că stilul dramaturgului este prin excelență oral, comicul său surprinzînd mai cu seamă ticurile verbale caracteristice categoriei sociale a personajului ales ca exponent, sau „cap de expresie" al acesteia, de obicei mica burghezie provincială. Înaintînd pe aceste considerente, — uzuale în istoria teatrului românesc la capitolul Caragiale — am putea trece la analiza limbii autorului *Scrisorii pierdute* spre a surprinde deteriorarea permanentă la care semidoctismul sau fandoseala culturală supun limba română strămoșească, limbă — bogată și corectă — ilustrată de propria lui generație, de Eminescu, de Creangă și de el-însuși. Scrupulos și exigent pînă la pedanterie cu litera scrisă și iscălită de dînsul, Caragiale face operă de colecționar și vulgarizator al „perlelor" vorbirii alterate prin care comunică eroii săi comici, urmărind să le denunțe cusururile morale prin modul lor de exprimare, în virtutea dictonului „stilul este omul".

Autorul se distanțează — cu evidentă maliție și cu un dezgust disimulat, — de acești concetățeni ai săi, miticiști patriotarzi și imorali, fanți de cafenea sau bărbieri de mahala; simpatia lui față de ei e numai aparentă, este lipsită de tandrețe sau afecțiune; ea este amabilă ca gestul fotografului profesionist care-și invită modelele să zîmbească cu fața la obiectiv. Caragiale este extrem de răbdător cu ei, ți-l poți închipui pierzîndu-și ore și zile-ntregi ca să-i cunoască mai bine, ca un entomolog la prisacă, sau ca profesorul Higgins din *Pygmalion* printre vorbitorii cockney-ului londonez, sau mai curînd ca un patron de berărie, antialcoolic dar antrenant, adresîndu-se mușteriilor săi: „rîndul ăsta îl dau eu"!... Ion Luca Caragiale a fost un artist-filolog.

Cu patru decenii în urmă, un profesor de italiană, pe atunci ministru al propagandei, a interzis să se joace Caragiale la Roma, considerîndu-l „denigrator al națiunii".

Iubea Caragiale limba și cultura națională? Desigur, despre aceasta orice afirmație contrară e azi respinsă de toți exegeții operei sale. Omul care n-a făcut caz de patriotism, care nu a afișat

*) Comunicări prezentate la Sesiunea științifică omagială „I. L. Caragiale" organizată de Institutul de artă teatrală și cinematografică „I. L. Caragiale", în colaborare cu Societatea Culturală „I. L. Caragiale".

STUDII ȘI CERCETĂRI DE IST. ART., SERIA TEATRU, MUZICĂ, CINEMATOGRAFIE, T. 29. P. 5–6, BUCUREȘTI, 1982

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

nici un soi de profesionalism cataţavencian al iubirii de Ţară, scria următoarele vorbe de răspuns a o felicitare primită cu ocazia împlinirii vîrstei de 60 de ani: „Trăiască frumoasa şi cumintea limbă română! Fie în veci păstrată cu sfinţenie această scumpă Carte-de boierie a unui neam călit la focul atîtor încercări de pierzare!”... În altă parte, el, care-şi drămuia sentimentele şi complimentele, vorbea astfel despre compatrioţii lui — printre care se aflau desigur şi cîţiva „moftangii”: „în general Românii sînt bravi şi sobri, răbdători şi cuminţi; pricep uşor; sînt spirituali şi vorbesc o limbă colorată şi elegantă”[1]. Pornind de la acest fundament profund naţional, *universalitatea* satirei lui se impune fără complexe, oricît de localizate ar apărea schiţele sale comice.

Pentru această limbă „cuminte, colorată şi elegantă”, pentru această „dulce şi frumoasă” întru eternitate formă de „cumintenia pămîntului” românesc, cînd evadează din comic Caragiale îşi cumpăneşte cu respect atributele şi stilul său personal, ca acela din *Nuvele* şi din *Năpasta*. Strigătul lui de revoltă, de-acum trei sferturi de veac, la 1907, faţă de opresiunea şi agresiunea sălbatică a „claselor suprapuse” (cum le numea Eminescu) asupra ţăranului obidid, stă mărturie durabilă şi fără replică.

Opera lui „neastîmpărată şi sucită” — cum o numea, cu haz şi dreptate, un tînăr critic român —, ni se impune, mereu actuală, la fiecare nouă lectură de la o generaţie la alta, fiecare pretinzînd că-l înţelege şi-l apreciază pe acest clasic altfel şi desigur mai bine.

După aproape un veac de „caragialeologie” nu putem totuşi afirma că ştim cine a fost el de fapt, vreau să spun că de o prezentare satisfăcătoare a omului Caragiale, o biografie neliteraturizată, nu dispunem încă. Cîteva rînduri din autobiografia sa ironică i-ar fi putut pune pe gînduri pe profesorii noştri de literatură. După el, ar fi fost prin urmare: „singurul bucureştean care s-a alipit de fosta *Junimea* literară din Iaşi — *rara avis*, gîscă rară. În politică, lipsă totală de principii, totuşi o extremă consecvenţă: votează regulat cu opoziţia, deşi îi este totdeauna antipatică”. Şi mai reţinem această autocaracterizare dureros de glumeaţă, că ar fi „tipul cabotinului literar”... Atunci ce să mai spunem de stilul „comediante” al lui Mark Twain?

Luînd lucrurile mai în serios — pentru că numai astfel putem pricepe substratul mai grav al farselor şi comediilor sale —, despre omul Caragiale descoperim treptat adevărul sub masca stilului său persiflant, aparent de o atît de cruntă indiferenţă încît frizează toleranţa simpatică.

Aceleaşi clase sociale reacţionează asemănător în condiţii istorice similare; în acest sens evocam la început comedia satirică a scriitorului mexican dintre cele două războaie mondiale, cu nişte Caţavencu şi Pristanda, Tipătescu şi Coana Joiţica latino-americani. În deceniul imediat precedent am asistat la nişte alegeri în două ţări capitaliste (curat) constituţionale, în care alegători aparţinînd partidului Guvernamental au votat cu opoziţia, deşi le era — vorba lui conu'Iancu — totdeauna „antipatică“. Am citit cărţi contemporane în care autori celebri pentru lucida lor judecată au introdus personaje cu cheie, tipuri, — dacă vreţi — de „cabotini literari”, sub chipul cărora îl ghiceai pe al autorului îndurerat de neputinţa publică a profesiunii sale de scriitor, sau de artist. Cazul lui Romain Gary, care s-a şi sinucis. Şi altele. Eminescu, într-o postură similară, se refugiază în blazarea schopenhaueriană, deşi gazetarul din el izbucneşte adesea cu o rară vehemenţă politică, foarte la obiect. Şi Caragiale „rîde” de el însuşi, dar rîde cu lacrimi anume, care parc-ar spune (ca altcineva, cunoscut): „dac-ai şti dumneata ce-i în sufletul meu!”... Un conservator cu suflet democratic în căutarea unei a treia căi? Să acceptăm şi această formulă!

Ia, încercaţi însă, în contextul vieţii publice contemporane — să zicem — atunci cînd te izbeşte pe-alocuri supravieţuirea alarmantă şi regretabilă a demagogiei, corupţiei, semidoctismului şi patriotardismului triumfalist, sau a absurdului „real” în condiţiile unui veac nou, ia încercaţi, zic, să evitaţi amintirea unor celebre replici din Caragiale (care li se potrivesc şi acum ca o mănuşă) „şi atunci veţi constata că *fără el nu s-a putut şi nu se mai poate*. Omul de pe stradă îl citează, adesea fără să vrea. A intrat în limbă, în stilul vorbit, fiindcă însuşi comportamentul său civic, exprimat în stilul şi în termenii săi proprii, inimitabili, a corespuns şi corespunde reacţiei sănătoase şi „cuminţi” a firii românului: zeflemeaua cu substrat dureros, sau „hazul de necaz”.

O astfel de subtilă şi a-tot-cuprinzătoare *înţelegere* a „rasei, locului şi timpului” societăţii sale, pe care el a interpretat-o, literar şi sociologic, într-adevăr *genial*, i-a garantat îndreptăţita titulatură din cărţile de şcoală. Şi aţi ghicit că mă refer la atributul de „clasic”.

[1] Apud: Şerban Cioculescu, *Patriotismul marelui scriitor*, în *Scînteia*, 30 ianuarie 1982.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

URBANITATEA EROILOR CARAGIALIENI

de ACAD. ŞERBAN CIOCULESCU

Sub incidenţa privirii lui Caragiale, oraşul trece înaintea satului, iar din incinta bucureşteană, locul principal îl acaparează mahalaua, mediul suburban. Cu excepţia *Scrisorii pierdute*, a cărei acţiune se petrece, după cum se ştie, în capitala unui judeţ de munte, dar sintetizează viaţa politică din întreaga ţară cu metodele ei, sub regimul electoral censitar, celelalte comedii, începînd cu *Noaptea furtunoasă* şi sfîrşind cu *D-ale carnavalului*, îşi recrutează personajele din lumea măruntă a Bucureştilor de acum o sută de ani. Ne propunem, în acest excurs, să prezentăm un aspect mai puţin remarcat de critica literară, şi anume gradul de civilizaţie al acestui univers caragialian, multă vreme suspectat de trivialitate.

Or, observatorul a intuit de la prima lui comedie un proces sufletesc colectiv, ascuns privirilor superficiale : şi anume aspiraţia către un nivel superior de trai şi de comportare. Din cele două „eroine" ale *Nopţii furtunoase*, ştim numai despre Ziţa, cea tînără, recent divorţată de „mitocanul", de „pastramagiul", cum îi spune ea, fostului soţ, Ţircădău, că a urmat pensionul. Lecturile ei sînt precumpănitor cele de roman foileton. În limbajul ei, franţuzismele, firește deformate, se învecinează cu expresiile mahalalei. Şi sora ei, soţie de chiristigiu, la vîrsta critică, încurcată de un an cu subalternul bărbatului ei, mai tînărul Chiriac, e spoită cu ceva cultură şi cînd, împăcată cu acesta, rămîne singură, fredonează versuri dintr-o romanţă la modă, după o poezie de George Sion. Soţul ei este, ca pentru toate femeile de nivelul ei, „dumnealui". Tot „dumnealui" spune şi despre Chiriac. Spiridon, băiat de prăvălie, trimis cu corespondenţa dintre Ziţa şi Rică, îl numeşte pe acesta, „persoana coniţii Ziţii" ; ea îi spusese „persoana în chestiune", iar Veta către Ziţa, „persoana ta în chestie". Eufemismul evită cuvîntul echivoc, mai ales că pînă atunci intimitatea nu se stabilise între cei doi tineri, ce aveau să se logodească abia în finalul piesei.

Ziţa îi spune Vetei „maşer", iar despre Rică, printr-o expresivă tautologie, ca să zic aşa, preposesivă, zice „monşerul *meu*".

Acţiunea începînd înainte de căderea nopţii, Chiriac îl salută pe comisarul Nae Ipingescu cu *Bonsoar*, nene Nae ! La fel îi răspunde Veta lui Chiriac şi Rică, Vetei. Ziţa, mai rafinată, variază salutul cu derivatul din *au revoir*, *alevoa !* ba chiar cu dubletul : *Bonsoar*, *alevoa*.

Cuvîntul *damă* a luat în zilele noastre o accepţie peiorativă, iar spectatorii *Scrisorii pierdute* surîd semnificativ cînd Cetăţeanul turmentat spune despre coana Joiţica (Zoe), că este „*damă* bună", dar omul îi acordă respectul cuvenit unei doamne şi acesta, nuanţat etic, cu apreciere pentru bunătatea inimii ei. Tot astfel, Rică spune despre Veta, sora mai mare a Ziţei, că este „o *damă* venerabilă". În *D-ale Carnavalului*, calfa de bărbier, Iordache, îi zice lui Pampon : „*Dama* (Miţa) a zis s-o aşteptaţi". Miţa şi Didina sînt şi ele numite *dame*, în sensul considerativ al cuvîntului,

STUDII ŞI CERCETĂRI DE IST. ART., SERIA TEATRU, MUZICĂ, CINEMATOGRAFIE, T. 29, P. 7–10, BUCUREŞTI, 1982

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

dar ca și unele femei din „lumea cea bună" au cîte un amant de inimă și altul de pungă. Cînd își fac cunoștință, știind că Nae Girimea trăiește cu amîndouă, ele afectează întîi buna creștere burgheză, salutîndu-se astfel :

— Mă recomand, Mița Baston.

— Mersi, și eu Didina Mazu.

Mița, cu drepturile priorității cronologice, o întreabă, fierbînd :

— Ce cauți aici, *madamo* ?

La care Didina îi replică la fel :

— Dar, d-ta ce cauți aici, *madamo* ?

Observați, nici *tu*, nici *fă*, nici vorbă de ocară. Cuvîntul *madamo* capătă o încărcătură de ură și desconsiderare, dar își păstrează pojghița politeții.

Mersi, în loc de *mulțumesc*, e rostit de Rică, atunci cînd se risipește quiproquo-ul asupra calității lui de suspinător :

— *Mersi* de cunoștință.

Rică e însă student, amploiat și ziarist, așa că politețea la el nu mai e de mirare.

Mița, invitată la sfîrșitul carnavalului la o mică gustare cu tot ansamblul, de către Nae Girimea, răspunde :

— Mersi, *musiu*, de invitație.

Acest *musiu* e generalizat, pentru *monsieur*.

La supărare, Jupîn Dumitrache îl ia la refec pe Spiridon :

— *Musiu* Spiridoane.

Mai pitorească e acolada dintre familiarul *mă* și protocolarul *musiu*, cum avea intenția Jupîn Dumitrache să-l ia la rost pe Rică :

— Ce poftești, *mă musiu* ?

I-o și spune, cînd acesta e prins după aventura de pe schele.

— *Mă, musiu!*

Alt savuros dublet, în care mitocănia se îmbină cu civilitatea, este : *Musiu, domnule*, cum îi spune Veta lui Rică și Spiridon aceluiași : *Domnule, musiu!* O variantă, în gura Miței Baston, despre Nae :

— *Musiu, năică.*

O bogată arie semantică are și verbul *a trata*.

— N-am putut pentru ca s-o *tratez* cu refuz (pe Zița), îi explică Jupîn Dumitrache lui Nae Ipingescu prezența la reprezentațiile din grădina *Union-Suisse (Iunion)*.

Despre felul cum se comportase Țîrcădău cu fosta lui soție, ne informează Ipingescu :

— Cînd a *tratat-o* cu insulte și cu bătaie.

Catindatul spune în *D-ale Carnavalului:*

— Mă-ncurcam în *tratația* de amor.

Se știe că în limbajul periferic, iubiții între ei *tratează* amorul.

Orbecăind între neologismele aceleiași familii de cuvinte, Jupîn Dumitrache se arată astfel revoltat de comportamentele maritale ale aceluiași Țîrcădău :

— N-o mai *maltrata*, domnule, măcar cu o vorbă bună !

Idealul în căsnicie, după același Jupîn, pe nedrept reputat ca om rău și brutal, este bărbatul..., dar să-l ascultăm :

— Odată ce nu e bărbatul *levent!*

Soțul va să fie, așadar, în concepția „mitocanului", galant, galanton, generos. Cînd este sigur să și-a surprins nevasta cu „moftangiul", nu o insultă, nu o lovește și se explică astfel față de Nae Ipingescu :

— Știi (se înecă de emoție), mă stăpînesc, adică-i vorbesc frumos, cu *perdea*, nu voi să-i isplic lucrul formal, ca să n-o rușinez !

Limbajul cu perdea este acela al lumii zise bune, la care aspiră toate personajele lumii periferice din universul lui Caragiale.

Eroii lui Caragiale sînt pudici. Pe buzele lor revine stăruitor cuvîntul *pardon*, cu debutul tautologic :

— *Pardon, scuzați* (Rică, către Veta) sau *Scuzați, pardon!*

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

În replică, Dumitrache către Ipingescu :

— *Ba să am pardon*

iar acesta către celălalt :

— Adică *să am pardon* de impresie.

Raportîndu-i Pristanda lui Tipătescu despre serviciul de noapte, îi comunică astfel cuvintele nevestei :

— Nevasta zice, *pardon:* Dezbracă-te, Ghiță și te culcă.

Spune *pardon*, ca și cum ar fi apărut în costum sumar în fața șefului. Mai departe, *rinforzando:*

„și, *pardon*, mă dezbrac de mondir",

Chiar fără veston, se scuză, ca și cum s-ar înfățișa nereglementar.

Cînd Pampon îi povestește Miței cum a intrat noaptea la concubina lui, Didina, și cum a găsit-o, spune despre ea :

— Se-ntoarce, *pardon*, cu fața la perete !

Gîndise altceva, era să spună că se întorsese cu „dosul" către el, și își cere iertare pentru gîndul trivial, dar o întoarce verbal, rostind cuvîntul de sugestie convenabilă : fața !

În treacăt fie zis, clasa pretinsă superioară nu prea are asemenea scrupule, de hiperurbanitate !

Ca și faimosul *pundonor* spaniol, Jupîn Dumitrache are ambiț. I-o spune mereu lui Nae Ipingescu. Pe planul vieții conjugale, ambițul ține de *onoarea de familist*, pe care i-o asigură încrederea absolută în Chiriac, care-i declară ritos :

— Consimț la onoarea d-tale de familist.

Pe Țircădău, de ce-l disprețuiește Jupîn Dumitrache ?

Pentru că este : „om fără *ambiț!*"

În schimb, îl prețuiește pe Chiriac, deoarece :

„Are *ambiț*, băiatul".

Cînd se crede înșelat (cu Rică), exclamă, obidit :

— S-a dus *ambițul.*

Ambițul, în sensul acesta, e sinonim cu sentimentul de onoare, care ar fi pierdut, dacă s-ar ști înșelat.

Cei doi mari încornorați din teatrul caragialian, Jupîn Dumitrache și Trahanache, au încredere atît în soția lor, cît și în omul lor de încredere, de fapt în amantul nerecunoscut ca atare, ca numai astfel să-și păstreze intactă onoarea, *ambițul!* Aici omul de jos e corelatul celui de sus, pe aceeași linie de caracter, a încrederii, cu deosebirea că omul din popor nu se încrede orbește în fidelitatea soției și o ține sub observație, pe cînd „omul de lume" nu-și ia nici o precauție.

Omul cu *ambiț* nu suportă jignirile.

Jupîn Dumitrache suferă că a pățit un *afront.*

Zița e și ea sensibilă la „un așa *afront*" din partea lui Țircădău.

Mahalagiu prin situația periferică a negoțului său, Jupîn Dumitrache disprețuiește pe *mitocani*, din lumea cărora s-a ridicat, și explică astfel divorțul Ziței :

— Nu mai putea trăi cu *mitocanul.*

Și Zița e de aceeași părere :

— Nu mai stau cu *mitocanul.*

La rîndul lui, Rică, înainte de a-l cunoaște personal pe Dumitrache, îl categorisește astfel față de Veta, crezînd că vorbește cu Zița :

— *Mitocanul* de cumnatu-tău !

Moralmente, așadar, există o barieră între mica burghezie, mitocănimea, reprezentată de eroii din comediile lui Caragiale, mai sus enumerate, și cea mijlocie, care se socotește deplin civilizată. De aceea, deși Rică o iubește pe Zița, îl privește de sus pe Jupîn Dumitrache, fără să știe însă că și acesta aspiră la un transfer de nivel social și moral, odată cu dobîndirea unei stări materiale „asiguripsită". Economicește vorbind, această stare materială prosperă atrage după sine și aspirația unui nivel de civilizație corespunzător. Că limbajul acestei civilizații este neologistic și că adaptarea noilor ridicături la acest limbaj comportă mari dificultăți, că stîlcirea neologismelor e

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

material lexical de gras umor, toate acestea au atras succesul teatrului caragialian, dar și discreditul atît asupra perenității lui, cît și a calității umorului, din partea numeroșilor detractori, de la Dimitrie A. Sturdza la Nicolae Davidescu.

Cel dintîi s-a ridicat ca reprezentant al naționalismului și al moralei publice ultragiate, iar cel din urmă ca apărător al mahalalei, în care a văzut virtuți solide, răstălmăcite de Caragiale. Or, analiza noastră încearcă a prezenta o față nouă a aceleiași mahalale, și anume aspirația ei la civilizație, aspirație comică din perspectiva pur lexicală, dar în fond firească și cu perspective optime pentru generația următoare.

În concluzie, aș reveni asupra unei schițe care a mai făcut obiectul, din parte-mi, a două articole. Este vorba de *Ultima emisiune*. În cadrul unei cîrciumi de mahala, se adună un sobor de trei cerșetori bătrîni, tustrei țigani : Iancu bucătarul, Zamfira Muscalagioaica, văduva infirmă a unui naist, și Tomiță Barabanciu, fost toboșar comunal. Interesantă este, firește, discuția lor aprinsă despre noua emisiune de monedă măruntă, care pare a le periclita perspectivele viitoare de trai, dar mai interesantă mi se pare din același unghi optic din care am privit comportarea mahalalei, aceea a țigănimii, categoria socială, dacă se poate spune, cea mai desconsiderată în trecut. Iată însă că tustrei se tratează între ei domnește, ca într-o „cavalleria zingaresca", paralelă cu celebra „cavalleria rusticană", spunîndu-și reciproc :

— *coană* Zamfiro,

— *domnule* Iancule (cu dublu vocativ popular !)

— *domnule* Tomiță !

Vulgar apare preotul, care n-are nimic de pierdut, fiindu-i asigurat respectul enoriașilor chiar cînd sfinția sa drăcuiește și vorbește trivial.

Singura figură de mahalagioaică în sensul curent al cuvîntului apare în delicioasa nuvelă *Articolul 214*. Este „Tarsița Popeasca, văduva lui priotul Sava de la Caimata, care a dărîmat-o Pache, cînd a făcut bulivardu ăl nou". Autorul, care de obicei nu-și portretizează personajele, nici nu le descrie costumul, ne satisface de data aceasta dubla curiozitate, înfățișîndu-ne o mitocancă în toată puterea cuvîntului : vulgară, prost crescută, rea de gură, intempestivă etc. Îi face pandant cuscrul ei, popa Petcu, mare bețivan și mîncău, care bate țîrii cu presse-papier-ul avocatului, înfățișînd bustul de bronz al lui Cicero. Totul e de un efect comic irezistibil, dar de rîndul acesta autorul a urmărit un umor gras, integrîndu-și eroii în subsolul, ca să zicem așa, al mahalalei.

Chipul ei adevărat însă trebuie să-l căutăm în teatrul caragialian, care ne-a înfățișat cu obiectivitate aspirațiile transferului de nivel al mahalalei bucureștene. Aversul acestui proces este caracterul ei rizibil. La reflecție însă, reversul are implicații sociologice de ordin progresist, chiar dacă, dintr-o perspectivă prea apropiată, spectatorii au crezut a avea de a face cu o operă de tendință conservatoare. Dealtfel, odată cu aspirațiile unor comportări și unui limbaj de nivel superior condiției lor, personajele sînt și pe linia politică progresiști : vorbesc de sufragiu universal și condamnă exploatarea muncii, iar eroinele din *D-ale Carnavalului*, sărind peste cal, sînt (spre dezolarea lui Gherea) una, republicană din Ploiești, și cealaltă, nihilistă.

Într-un cuvînt, teatrul lui Caragiale ne prezintă o lume cu fața spre viitor. Rîdem pe socoteala ei, pentru că-și împănează limbajul categoriei lor populare cu acela al uneia superioare, rostit stîlcit și prin aceasta comic, deși trădează o lăudabilă emulație. Pe aceasta am vrut s-o scoatem în relief, pentru risipirea unei vechi neînțelegeri. În filigran, comediile lui Caragiale ascund vocabula : *Excelsior*.

E, așadar, firesc să avertizăm, dintr-o datorie de ecologie literară, împotriva prea frecventelor poluări regizorale ale teatrului caragialian. Dacă este liberă terfelirea acestuia, de ce n-ar fi liberă și apărarea lui ?

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

CARAGIALE SUB RĂSPUNDEREA VREMII

de ION ZAMFIRESCU

Cercetările asupra operei lui I. L. Caragiale continuă să se afle în largă și fecundă desfășurare. Această operă, departe ca prin trecerea vremii să intre în conuri de umbră, dimpotrivă, polarizează din ce în ce mai mult interes și mai multă preocupare. Dezvăluie neîncetat aspecte și corelații inedite; și, atît sub raport estetic cît și istorico-literar, se dovedește un domeniu viu, sesizant, asupra căruia exegeza nu osteneşte în a stărui și a-și spune cuvîntul. Auzim, rostindu-se frecvent: „Caragiale este un autor ce trebuie încă explorat; datoria noastră de cunoaștere față de opera lui are încă înaintea ei multe drumuri de parcurs; să nu spunem, cu împăcare, că tot ce a fost în ea de înțeles s-a înțeles !...". Sînt chemări, acestea, ce răsună și avertizează scrutător. Au în ele, chiar, ceva putînd fi socotit cuvînt de ordine. În contextul actual al culturii noastre literare ele înscriu un relief aparte.

Faptele, însă, nu se opresc aici. Într-adevăr, opera scriitorului trebuie descoperită și redescoperită mereu; nu mai puțin, însă, trebuie s-o și apărăm. Ideea, astfel formulată, poate răsuna oarecum alarmant. Nu este cazul, desigur, să împingem lucrurile pînă aici. Trebuie, totuși, să știm: chestiunea pe care o aduce în joc este o chestiune serioasă, cuminte, de durată; ea ne cere s-o privim calm, s-o gîndim cu pătrundere, s-o punem în aplicare cu metodă și răspundere.

Despre ce apărare poate fi vorba? Ce anume fapte o reclamă și ce răspuns trebuie să le dăm? Rîndurile ce urmează își iau sarcina să vină în acest sens cu cîteva precizări.

Asupra operei lui Caragiale apasă o seamă de amenințări. În parte, vina lor o poartă oamenii; în parte, nu mai puțin, această vină derivă din natura însăși a operei. Unele din aceste amenințări se petrec sub ochii noștri; isvorăsc din moduri de judecată asupra cărora păstrăm un ton inofensiv de acceptare tolerantă. Altele, însă, se anunță în perspectivă; s-ar putea, chiar, ca împrejurări și clipe făcute să le confirme să nu întîrzie prea mult.

Iată, acum, o seamă de profilări, posibile sau reale, în rețeaua acestor amenințări.

Mai întîi, o constatare de ordin general. Există impresia că opera lui Caragiale este ușor de înțeles; că această operă, cu semnificațiile ei atestate ca și cu altele în curs de constituire, poate fi la îndemîna tuturor; că, în fond, ceea ce este esențial și revelatoriu în opera scriitorului s-a statuat de mult, definitiv și ireversibil. De aici, diferite alunecări sau chiar angajări în explicații simpliste, periculoase, în orice caz improprii prin exterioritatea și suficiența lor. În destule cazuri — putem presupune — asemenea explicații reflectă ignoranță sau semidoctism; în alte cazuri, ele exprimă un fel de pragmatism comod, confuzii facile, anume servituți intelectuale în fața unor clișee intrate în uz, forme de apreciere reieșite din locuri comune și impresii grăbite.

STUDII ȘI CERCETĂRI DE IST. ART., SERIA TEATRU, MUZICĂ, CINEMATOGRAFIE, T. 29, P. 11–14, BUCUREȘTI, 1982

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Avem de-a face, apoi, cu o tendință de împingere a lucrurilor în scheme sociologizante. Sînt proferate curent situări și interpretări de tipul acestora : „...Caragiale a zugrăvit și a stigmatizat mahalaua..." ; „...lumea înfățișată de scriitor în operele sale este o lume viciată fundamental de artificii, imitații, false împrumuturi de civilizație ș.a. ..." ; „...avem înaintea ochilor o societate nepregătită socialmente și moralmente pentru sarcini pe care i le impuneau condițiile unei dezvoltări moderne..." ; „...scriitorul a înfierat cu necruțare pretențiile de liberalism ale partidelor politice din țară..." ; ș.a.m.d. Fără îndoială, în fiecare din aceste încheieri există părți de adevăr. Dar, de la acestea și pînă la radicalizarea faptelor există distanțe greu de trecut. Oricum, distanțe trebuind să ne pună în gardă. Nu atît conținutul propriu-zis al explicațiilor amintite este ceea ce ne poate procura stări de îndoială, cît spiritul lor limitativ și caracterul lor apodictic.

Avem de semnalat, mai departe, și o chestiune de ordin caracterologic. În speță : tentația de a simplifica psihologia unor tipuri caragialiene, cîteodată pînă la a face din acestea mai mult măști decît personaje în regulă. Faptul privește, mai ales, eroi din galeria schițelor și comediilor. Procedeul este nedrept ; poate duce, în plus, și spre unele efecte grotești. Punem accente numai pe laturile negative, ignorînd, pierzînd din vedere ori poate refuzînd din principiu să admitem că scriitorul a lăsat ca în conformația sufletească a acelorași personaje să tresară și elemente sensibile, de ordin uman. Ridicolul — știm ! — este mai atracțios, mai sesizant, desigur și mai ușor de surprins. Aceasta, însă, nu îndreptățește să ignorăm restul ; nu înseamnă că tot ce nu se înscrie imediat pe trăsătura de ridicol poate fi trecut cu vederea. Furați de pitorescul și scînteierea imaginilor imediate, lăsăm ca asupra unor laturi mai de fond să se aștearnă tăcere. Pe cît era de artist, tot pe atîta Caragiale era și psiholog. Să nu uităm — faptul este important ! — că scriitorul își iubea personajele. Nu este și nu poate fi un secret că în multe din acestea a pus și trăsături din propria lui fire. Inteligența sa ascuțită, subtilă, nu ar fi admis ca aceste personaje să se cantoneze monocordic, să intre în cartoane sau rubrici fixate odată pentru totdeauna, misterul lor putînd astfel să se depărteze sau chiar să dispară cu totul.

Încă un aspect, acum, deopotrivă de îngrijorător și acesta. S-ar putea ca după un timp oarecare, mai apropiat sau mai depărtat, „partitura Caragiale" — cum îi plăcea lui G. Ibrăileanu s-o denumească — să nu mai fie receptată cu esențele și modulațiile ei originale. Decorurile vieții se schimbă ; multe lucruri se uită ușor ; moravurile — chiar dacă în fondul lor nu se modifică spectacular — capătă mereu înfățișări diferite. Poate fi atît de firesc, deci, ca în optica generațiilor următoare imaginea lumii zugrăvite de Caragiale să devină mai mult document de arhivă decît expresie a unor realități vii, în plina lor mișcare.

Sub acest raport, avem de reflectat mai ales la comicul verbal al scriitorului și la soarta pe care ar putea să i-o rezerve viitorul. Mai precis : la acel comic verbal în felul lui unic, împlintat organic în însăși substanța operei, prin care Caragiale nu s-a mărginit să consemneze satiric doar prețiozități, imitații, stîlciri de cuvinte ori afectări pretențioase de vorbire, ci căruia cu geniul său artistic i-a insuflat virtuți și funcțiuni caracterizatoare.

Iată — de exemplu — cunoscutul și savurosul apel „Aveți puțintică răbdare !", rostit cînd amabil și cînd ritos, întotdeauna cu ceva dezinvolt și specific, de „venerabilul" Zaharia Trahanache. E simplu, e comod, e de-a dreptul ușor, să spunem : da ! un tic verbal ; un fel de gest mecanic, necontrolat ; ceva stereotip, intervenind în momente de vid sau în momente de împiedecare a gîndirii ș.a.m.d.... Am greși, însă, oprindu-ne aici și mulțumindu-ne cu explicații de suprafață. Faptul este mai complex ; include în el și un neapărat conținut psihologic. Ne revelează personajul, desigur, cu ceea ce poate fi banal, mediocru și senilizant în ființa lui ; nu mai puțin, însă, poate reflecta și unele trăsături de înțelepciune prudentă, împăciuitoare ; și un anume tact, în felul lui definitoriu ; și un mod de a-și exercita în urbe autoritatea de notabil ; și o anume bonomie șireată, folosită în ultimă instanță drept principal sau hotărîtor argument.

Exemplele de acest gen se pot înmulți. La orice pas, în opera lui Caragiale, ne pot întîmpina situații verbale cu asemenea încărcături și semnificații caracterologice. Nu este cazul, aici, să fie enumerate și analizate efectiv. Este necesar, totuși, să le avem în minte și să ne dăm seama că fie prin

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

uzura vremii, fie prin alte împrejurări, pierderea sau tocirea lor ar putea să ducă la amputări grave în ceea ce cunoașterea și posteritatea românească datorează acestei opere.

Practic vorbind, ar fi și nedrept și dureros și impietant ca tineretul de pe băncile școlii, urmînd litera suficientă a unor manuale întocmite în grabă sau a unor expuneri de catedră concepute simplist, să rămînă cu abrevieri anecdotice de calibrul acestora : „Zoe este soție adulteră" ; „Zaharia poartă coarne" ; „Jupîn Dumitrache este minte îngustă și inimă rea" ; „Ipingescu este aproape imbecil" ; „Leonida este aberant și senil" ; „Lache și Mache sînt oameni de nimic" ; „Ziița este o pretențioasă de mahala" ș.a.

Tot așa, ar fi să ignorăm ori să întrerupem sensuri și valori fundamentale în legătură cu înțelegerea și perpetuarea operei lui Caragiale, lăsînd să se acrediteze ideea că autorul acestei opere ar fi fost o ființă a rechizitoriului intolerant, a denunțării neiertătoare, a ironiei vindicative. Trebuie să ne temem de consecințele ce ar putea să rezulte în mintea generațiilor prin perpetuarea *ad litteram* a unor asemenea accepțiuni. Satira își are o axiologie a ei specifică ; în afara condițiilor impuse de această axiologie, rostul ei ar rămîne minor, inexpresiv, ineficace. Funcțiunea de fond a satirei este să ajute, să descopere, să străbată cu mijloace ascuțite în dinamismul interior al unor chestiuni delicate, să ușureze căi de viață și de umanitate, în nici un caz să pună bariere, să provoace spărturi, să se rostească apodictic, să facă dintr-unii numai judecători și dintr-alții numai inculpați.

Adesea, contrariu de cum s-ar părea, scriitorul satiric este omul bun, poate cel mai bun. Scriitorul apologetic, de atîtea ori, poate avea de partea lui beneficiul împrejurărilor, voluptatea unor succese imediate, satisfacții subiective și pasionale, reputație de prieten al oamenilor și al situațiilor. Scriitorul satiric, dimpotrivă, cu riscul de a deveni neplăcut unora dintre semenii săi, cît și de a stîrni asupra capului său incomoditatea adevărului care supără, își asumă misiuni umane și dintre toate corecțiunile posibile preferă corecțiunea pe căi spirituale și de artă.

Caragiale, ca scriitor satiric, aparține acestei categorii din urmă. Într-adevăr, scrisul său satiric nu *crută* ; dar nici nu *decapitează*. Eroii săi trăiesc ; sînt oameni, nu fantoșe ; exprimă realități extrase din viață, nu demonstrații ori abstracții ; nu-i aprobăm, nu-i admirăm, dar nici nu-i detestăm ; dispariția fie și a unuia singur din această galerie ne-ar lăsa oarecum triști, cu impresia unui gol simpatetic greu de remediat. Au vicii ; dar în fiecare personaj există și o undă de omenesc, sau cum spunea tot G. Ibrăileanu un „grăunte de aur", care izbutește să-i țină prezenți în judecățile și în afecțiunea noastră. Dealtminteri, e limpede : fără acest „grăunte de aur", Caragiale nu ar fi consimțit să-i conceapă, iar noi urmașii i-am fi părăsit pe drum demult.

În sfîrșit, trebuie să admitem că poate intra în joc și un argument istoric, pe lîngă care nu am avea dreptul să trecem cu indiferență. Satira lui Caragiale privește *anume* laturi și *anume* procese dintr-o perioadă modernă a societății românești, dar nu și *întreaga* societate ca atare. Scriitorul nu s-a ferit să cheme la ordine judecata opiniei publice și să sancționeze : prostia, suficiența, falsa pretenție de cultură, liberalismul mimetic, necinstea morală și intelectuală, farsa politicianistă, spoiala de civilizație ș.a. Nu înseamnă, însă, că scriitorul ignora și o altă față a realității românești contemporane : aceea în măsură să denote muncă, inteligență, patriotism, răspundere istorică ; aceea pe care ne-o atestă consolidarea independenței noastre ca stat și ca națiune, recuperarea atîtor întîrzieri provocate în viața noastră ca popor de vitregia vremurilor, intrarea noastră activă, meritorie, în circuitele de civilizație și de creație ale lumii moderne. Cui oare se putea adresa Caragiale, cu inteligența sa scrutătoare și cu arta lui rafinată, dacă nu unei societăți avizate, capabile să înțeleagă, să-și însușească forme superioare de adevăr social și să atribuie atitudinii critice prerogativele spirituale ce i se cuvin ?

Încheiem aici seria acestor recapitulări. Avertizarea din ele poate și trebuie să ne dea de gîndit. Factorii cărora le revine această sarcină sînt mai mulți : școala, istoria și critica literară, presa și celelalte mijloace de colportaj intelectual, bineînțeles și o comportare în consecință a opiniei comune. Lucrurile, firește, nu se pot bate din palme ; dar, pentru ca mersul lor constitutiv să capete acoperire și organicitate, este nevoie să existe din partea tuturor curaj și fermitate de gîndire. Cu cît ne îndepărtăm în timp de opera unui scriitor reprezentativ, cu atîta, ceea ce trebuie să știm despre această operă devine mai dens, mai dificil, mai încărcat de răspunderi. Aceasta nu este paradox, ci realitate ! O dată cu îndepărtarea în timp, febra, strălucirea și acuitatea faptelor exterioare

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

se sting; în locul acestora, cu tăcerea lor de fond, cu imanența lor necesară, trebuie să intre în joc un regim de durate și esențe. Posteritatea, într-adevăr, poate avea în ea accente sărbătorești și poate perpetua imagini ideale de altar, spre care periodic să venim în pelerinaj cu jerbe omagiale în brațe; dar, mai presus de acestea, posteritatea este agregare supremă de permanențe și îndatoriri severe ale culturii.

Noi, românii, trebuie să știm că avem în Caragiale — sau dacă se poate spune așa în *entitatea Caragiale* — un privilegiu. Un privilegiu — trebuie să adăugăm — pe care cultura multor popoare și l-ar dori. Rareori, poate: un scriitor cu atîtea rădăcini în epoca sa; un spirit dotat cu o atît de sagace și exactă putere de observație; un talent atît de capabil ca în fapte cu înfățișare minoră să includă totuși semne și înțelesuri de esență; o minte atît de severă în principiile ca și în procedeele sale de artă; un condei aparent atît de tributar actualității, totuși știind ca în registrele acestei actualități să sublimeze date și deschideri spre configurări general-umane. Ar fi păcat —un imens păcat! — să nu înțelegem cît de puternic și cît de rezolutoriu este pentru cultura noastră națională comandamentul născut din conștiința acestui privilegiu.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

MODERNITATEA CONCEPTULUI DE TEATRALITATE ÎN GÎNDIREA LUI I. L. CARAGIALE

de SIMION ALTERESCU

Sîntem cu toţii de acord cu Tudor Vianu cînd afirmă că I. L. Caragiale fixează un moment important în dialectica societăţii româneşti a veacului al XIX-lea. El reprezintă un moment al criticismului ilustrat de spiritul Junimii, dar criticismul lui Caragiale se dezvoltă paralel şi nu dependent de cel al societăţii literare ieşene.

Caragiale este una din marile conştiinţe artistice de la sfîrşitul veacului trecut, care fără a fi un partizan al speculaţiei filozofice se afirmă ca unul din spiritele cele mai cultivate în toate domeniile literaturii şi artei. Estetica lui decurge din formula lui artistică — realismul, acel curent care transformă destinaţia şi funcţia literaturii şi teatrului în epocă.

Ca şi teatrul şi proza, critica artistică a lui Caragiale este o producţie legată de curentele generale ale trecutului. Caragiale „este fixat adînc în ţesătura de curente, de motive, de procedee ale întregii literaturi europene". În ce priveşte teatrul, Caragiale a cunoscut toate aspectele vieţii şi creaţiei scenice şi nu are rost să mai pomenim de multiplele sale funcţii cuprinse între cea de sufleur şi cea de director al teatrului. Prin toate formele sale de activitate Caragiale contribuie la stabilirea statutului estetic al teatrului la sfîrşitul secolului trecut şi chiar dacă nu realizează o estetică teatrală globală, el are o concepţie generală asupra teatrului, care atestă modernitatea sa în teatrul european al vremii.

Studii de sinteză *(Cercetare, critică asupra teatrului românesc)*, studii analitice disjunctive între opera literară şi teatru, sau simple *Cîteva păreri* toate converg spre elucidarea problemei specificului artistic al teatrului.

Modernitatea gîndirii teatrale a autorului *Scrisorii pierdute* izvorăşte din noutatea conceptului de teatralitate care stă la baza esteticii sale. Caragiale, în fond, dincolo de marea problemă a epocii — artă pentru artă sau artă cu tendinţă — este primul care pune problema raportului între textul literar şi reprezentarea lui scenică sub incidenţa formulei hegeliene de identitate sau nonidentitate între opera dramatică şi reprezentarea ei teatrală.

Contribuţiile teoretice ale lui Caragiale privind specificul teatrului se identifică de cele mai multe ori cu cele ale artiştilor noştri de la sfîrşitul secolului, le continuă, le dezvoltă în sensul afirmării unui nou realism. Este momentul contestării vechilor structuri şi al renovării artei teatrale. Procesul începuse încă la jumătatea secolului o dată cu apariţia conceptului wagnerian de Gesamtkunstwerk, de armonie a tuturor elementelor spectacolului.

Conceptul de teatralitate se constituie la Caragiale, în primul rînd, prin disocierea specificului dintre literatură şi teatru. *Oare teatrul este literatură?* Este platforma demonstraţiilor ulterioare care tind spre afirmarea autonomiei teatrului, spre decelarea elementelor specifice spectacolului,

STUDII ŞI CERCETĂRI DE IST. ART., SERIA TEATRU, MUZICĂ, CINEMATOGRAFIE, T. 29, P. 15–17, BUCUREŞTI, 1982

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

spre structurarea concepției generale asupra teatrului ca o artă vizuală și auditivă, temporală și spațială, care are un limbaj specific, rezultat din sinteza și specificitatea mijloacelor de expresie.

Caragiale este primul doctrinar român al autonomiei teatrului și care caracterizează opera de artă teatrală ca o sinteză a artei. Modernitatea conceptului de teatralitate la Caragiale nu izvorăște din subordonarea textului dramatic mijloacelor de reprezentare, ci din încercarea de a structura o fenomenologie a actului teatral în funcție de relația fundamentală text-spectacol.

Afirmînd autonomia dramei ca operă literară Caragiale nu se numără printre partizanii autonomiei textului, nici nu cade pradă multiplelor păreri din teatrul european în ceea ce privește ierarhizarea componentelor spectacolului. Strădania principală a teoreticianului de teatru este să demonstreze independența artei scenice față de celelalte arte (arhitectură, muzică, pictură), să pună în evidență specificitatea teatralității. Și dacă încearcă să stabilească locul teatrului în complexul artelor, Caragiale se înscrie pe linia celei mai moderne gîndiri a contemporanilor săi considerînd spectacolul de teatru ca un eveniment specific și perisabil și nu ca un obiect artistic peren.

Elementele componente ale teatrului alcătuiesc pentru Caragiale un ansamblu de mijloace coerente care pot asigura unitatea operei de artă teatrală. Cuvîntul, jocul, gestul, linia, culoarea, sunetul, lumina concură la geneza unei noi expresii specifice teatrale. De aci intervențiile dure și acide împotriva artificiozității teatrului clasic, a retorismului romantic, a vorbirii artificiale, a decorurilor care imită natura pe suprafețe imense de pînză pictată, a reconstituirilor arheologice lipsite de veridicitate istorică.

Pentru Caragiale modul de reînnoire a teatrului îl constituie colaborarea artelor în vederea autonomiei teatrale, pentru un teatru care să revele indicibilul printr-o convenție conștientă creeată în primul rînd prin intermediul actorului.

Caragiale se îndepărtează de formula wagneriană *Wort-Ton-Drama* căci el nu se ocupă de o dramă vorbită ci de o nouă artă dramatică în care este cuprinsă noțiunea de mizanscenă, de regie, care să asigure ansamblul spectacolului, exactitatea istorică, reprezentarea vie a mulțimii și în special să armonizeze natura vie a actorului cu celelalte elemente ale spectacolului. Pentru Caragiale conceptul de teatralitate se constituie prin implicarea actorului în procesul de creație în cadrul unui nou raport între cuvînt și actor, între actor și decor, actorul fiind purtătorul acțiunii dramatice. Actorul este pentru Caragiale elementul care asigură mijlocul de expresie specific teatral. În accepția lui actorul își capătă calitatea de creator. Formula devenită clasică : actorul este un instrument dar și propriul său instrumentist, care va reda în mod lucid și conștient sinceritatea sincerității personajului interpretat depășește însuși dezideratul lui Antoine : „Idealul absolut al actorului este să devină un instrument perfect acordat, cu care actorul va cînta după voia sa" *(Scrisoare către Le Bargy)*.

Pentru Caragiale actorul este mai mult decît un instrument perfect acordat este propriul său instrumentist, în sensul cel mai pur al raționalismului paradoxului lui Diderot. În accepția lui Caragiale despre arta actorului se prefigurează unitatea acțiunii psiho-fizice, unitatea și întrepătrunderea dintre rațional și emoțional. Sinceritatea sincerității de care vorbește Caragiale nu este altceva decît dezideratul major ca actorul să poată produce în el, oricînd, starea necesară celei mai sincere reprezentări a personajului. Caragiale susține că misiunea actorului este *să joace* personajul, întîlnindu-se pe acest plan cu gîndirea lui Hartmann care și el se inspiră din teza fundamentală a lui Diderot că actorul „nu iubește și nu urăște, el nu suferă și destinul pe care-l înfățișează nu este destinul său. Toate acestea sînt « jucate», înfățișate. Și de aceea numim opera reprezentată piesă jucată (ein Schau-Spiel) iar despre interpret spunem că este cel care o joacă (Schau-Spieler)"[1].

Afirmarea autonomiei artei actorului, a rolului său creator este pentru Caragiale argumentul cel mai evident al autonomiei artei teatrale. De aceea el combate stilul romantic desuet, pledează pentru abolirea solemnității grave, pentru naturalețea atitudinii, pentru dicțiunea fără emfază, pentru întruchiparea reală și un limbaj accesibil. Preferința sa pentru actorii italieni (Novelli, Duse, Rossi), pentru actori ca Aristizza Romanescu sau Ion Brezeanu, entuziasmul cu care întîmpină crearea *unui teatru nou* (al Companiei lui Davilla) dovedesc că în accepția lui Caragiale conceptul de teatralitate se definește în funcție de adevăr, de realismul care deschide drumul spre o lume de

[1] N. Hartmann, *Estetica*, București, 1974, p. 125.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

concepte și de viață interioară în care natura personajelor capătă un conținut nou. Caragiale preconizează o formă nouă de expresie în teatru, corespunzătoare noului stadiu de cunoaștere. El reconsideră ansamblul problemelor teatrului pe baza unei doctrine estetice în mers. Pledînd pentru unitatea textului și reprezentației, dînd un statut de creator actorului, preconizînd echilibrarea tuturor elementelor spectacolului, omogenitatea ansamblului, acordul tonalităților, în general făcînd din teatru un obiect de cercetare, Caragiale a creat condițiile dezvoltării teatrului realist la noi și rămîne veșnic actual pentru reformele ulterioare.

„Trăim într-o lume devenită limpede pentru noi prin contribuția operei lui Caragiale. Poate mai mult decît alți scriitori, ne înzestrase cu puterea de a înțelege critic mediul nostru, viața socială a epocii"[2], spunea Tudor Vianu. „Trebuie să înțeleagă dar ori și cine ce grea este sarcina acestor puțini — sarcina artiștilor și gînditorilor — și cum trebuie ea să se îngreuneze cu cît mai multe generațiuni se succed, pentru că cu cît artistul sau gînditorul a venit mai tîrziu în lume, cu atît îi trebuie mai multă originalitate și mai mare putere de concepție pentru a covîrși capitalul din ce în ce mai sporit de gîndire umană, și pentru a găsi forma nouă"[3].

Dacă hazul comediei caragealiene coboară pînă într-un profund strat al tragismului, ideile sale estetice, susținute nu de puține ori pamfletar, constituie un element de meditație gravă asupra teatralității contemporane.

[2] T. Vianu, *Scrieri despre teatru*, București, 1977, p. 199.

[3] I. L. Caragiale, *Cîteva păreri*, în *Ziua*, nr. 35, 22 februarie, 1896.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

DE LA REALISM LA REALISM FANTASTIC ÎN LECTURILE CINEMATOGRAFICE ALE LUI CARAGIALE

de MANUELA CERNAT

Pentru fiecare generație este o datorie de onoare să-i recitească pe clasici din perspectiva dominantelor culturale ale propriei epoci, deslușind mereu sensuri noi, consonante cu spiritul operei dar mai ales cu acela al vremurilor. Altminteri ar însemna să-i condamnăm pe clasici la îmbălsămarea prematură a unor viziuni imuabile pe care ei înșiși, la timpul lor îndrăzneți deschizători de drumuri, ar fi fost primii în a le contesta. De altfel, cum spune polemic Jorge Luis Borges, într-un celebru eseu dedicat *Versiunilor homerice*, „conceptul de text definitiv nu corespunde decît religiei... sau oboselii". Pentru Borges rolul *lecturii* era atît de important încît scriitorul ajungea să îl compare cu acela al *scriiturii* propriu-zise. Imaginînd textul ca un sistem circularmente iradiant care implică deopotrivă opera — privită ca *nucleu* — și *toate* lecturile ei posibile, Borges susține că nu atît opera în sine cît lecturile ei, dialogul stabilit cu cititorul, „prin fugara lui identificare și durabilele imagini pe care i le lasă în amintire, anihilează ipotetica trecere a timpului dovedind eternitatea"[1].

Ce legătură există, vă întrebați desigur, între teoria lui Borges despre „om ca imperfect bibliotecar" și ecranizările după Caragiale? Există în măsura în care, prin actul transcrierii cinematografice, cineastul oferă o nouă lectură — inerent exactă și trădătoare totodată — a originalului literar. Există în măsura în care, îndepărtîndu-se de structurile preexistente ale unui text literar, cineastul este liber ca în parametrii dați ai *semnificantului* să descopere un *semnificat* cu totul diferit. Și dacă în viziunea borgesiană orice *lectură* este în egală măsură *scriitură*, cu atît mai valabilă este teoria lui aplicată la lectura cinematografică, filmul fiind limbaj iar personalitatea cineastului definindu-se prin *scriitura* cinematică.

Mai înainte de orice l-am invocat însă aici pe Borges pentru că, alături de el, deși în timp înaintea lui, din familia de spirite auguste ale istoriei literaturii care, însetate de vis și imaginație, au trecut pragul realității pășind în lumea de dincolo, a realului fantastic, s-a numărat și Caragiale. De o fascinantă modernitate a viziunii și a scriiturii, în sensul inserției directe, fără tranziție a fantasticului, care instalează imposibilul într-un univers perfect „terre à terre" de unde misterul părea aprioric exclus, nuvelele lui Caragiale îl așează pe acesta printre precursorii unuia dintre marile curente ale literaturii mondiale, fapt insuficient explorat și exploatat încă de cercetarea noastră literară.

Inepuizabil, imprevizibil ca ecou, mereu mai modern, mereu mai actual, Caragiale n-a fost exploatat cum se cuvine nici de către filmul românesc, chiar dacă raportat la cifra totală a producției naționale, numărul ecranizărilor lui nu e chiar neglijabil. Seria a fost deschisă încă din 1913 de

[1] Apud, Cristina Hăulică, *Pornind de la Borges (Textul ca intertextualitate)*. Edit. Eminescu, 1981, p. 167.

STUDII ȘI CERCETĂRI DE IST. ART. SERIA TEATRU, MUZICĂ, CINEMATOGRAFIE, T. 29 P. 18–20, BUCUREȘTI, 1982

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Răzbunarea, film produs de Leon Popescu în colaborare cu celebra trupă a Marioarei Voiculescu și a lui Constantin Radovici și semnat de Haralamb Lecca. Acesta, profitînd de scandalul și infama acuză de plagiat adusă lui Caragiale, copiase fără pic de remușcare și desigur fără a cita sursa, subiectul din *Năpasta*, fapt pentru care s-a văzut totuși sever admonestat de critica vremii, puțin dispusă pe atunci la clemență față de impostură în cinematograful autohton.

Stînjeniți evident de imposibilitatea redării verbului scînteietor din comediile și schițele lui Caragiale, pionierii din epoca mută au preferat să speculeze filonul tragic, mult mai ofertant pentru ecran, din nuvelele lui. În 1924 Jean Mihail inaugura ecranizările „oficiale" după Caragiale cu *Păcat*, o sumbră și naturalistă dramă care, întîmpinată favorabil de lumea literelor — apreciat fiind îndeosebi jocul lui George Aurelian — a fost totuși interzis de poliție, la Iași, la cererea expresă a Mitropolitului, indignat de faptul că o față bisericească era implicată într-un omor. Un scandal demn de pana lui Caragiale.

În 1927, operatorul Eftimie Vasilescu și actorul Gheorghe Popescu prezentau publicului sub egida propriei lor case de producție „România-Film" o adaptare a *Năpastei*, cu Ecaterina Nițulescu Șahighian și Nicolae Manolescu în rolurile principale. Cum, din păcate, ambele filme s-au pierdut, nu ne rămîne decît să ne încredem în opinia cronicarilor vremii, încercînd să facem o medie între aprecierile lor care oscilau între tonul encomiastic și distrugerea totală. Tradiție conservată pios de critica noastră de film pînă în zilele de azi.

Odată cu apariția sonorului, și a preluării artei filmului sub oblăduirea Oficiului Național Cinematografic — oficialitățile înțelegînd în sfîrșit necesitatea subvenționării de către stat a acestei arte care în România nu putea pretinde a fi artă pentru că nu ajunsese încă la industrie —, entuziasmul de animator cultural al lui Ioan Cantacuzino, Directorul ONC-ului și talentul lui Jean Georgescu au făcut posibilă nașterea filmului *O noapte furtunoasă*. În paranteză spus, Ion Cantacuzino a avut atunci un gest de o unică generozitate și conștiință artistică. Producător delegat al filmului, deși scrisese el însuși un proiect de scenariu după *Noaptea furtunoasă*, citindu-l pe acela al lui Jean Georgescu, i-a recunoscut cu supremă eleganță superioritatea și și-a retras din competiție propriul proiect. Și nu mă pot împiedica să mă întreb oare cîți din producătorii noștri delegați ar proceda astfel azi?

Prin rigurosul ei realism, *O noapte furtunoasă* marcase apogeul filmului românesc din epoca veche. Un deceniu mai tîrziu, după ce cinematografia română intrase în noua ei zodie de industrie socialistă, Jean Georgescu relua cu o constanță demnă de toată stima seria ecranizărilor caragialiene cu trei scurte metraje satirice: *Arendașul român*, *Lanțul slăbiciunilor* și *Vizita* în care, marcat evident de estetica academistă a epocii, a mizat exclusiv pe replică, pe fidelitatea față de textul literar, în detrimentul scriiturii filmice.

Spre sfîrșitul deceniului, reprezentanții unei noi generații de cineaști își îndreptau atenția asupra valorificării cinematografice a lui Caragiale. Debutanții Gh. Naghy și Aurel Miheles aveau chiar să se „specializeze" în Caragiale, ecranizînd la rînd *Două lozuri* (1959), *D-ale carnavalului* (1958) și *Telegrame* (1960). Dacă *D-ale carnavalului* a plătit din plin tribut esteticii teatrale, grotescul primind asupra ironiei fine a originalului, în celelalte două autorii au dat dovadă de sporită inventivitate a punerii în imagine. Pe linia tradițională a unui realism direct, fără intenții conotative, Naghi și Miheles nu-și depășeau în fond cu nimic epoca și viziunea încă nedescătușată de prejudecăți academiste a obsedantului deceniu asupra lui Caragiale însuși. În sfîrșit în 1964, Jean Georgescu reunea în *Moftul 1900*, cîntecul lui de lebădă, cîteva skeciuri restituite cu farmec și atmosferă de epocă.

Oricît ar părea de ciudat, de-atunci încoace nici una, dar absolut nici una din comediile sau din scrierile satirice ale marelui scriitor n-au mai văzut lumina ecranului, deși mai mult de o treime din producția națională este consacrată an de an explorării cinematografice a literaturii clasice și contemporane. O absență regretabilă, cu atît mai regretabilă cu cît în tot acest răstimp viziunea teatrologiei asupra opusurilor caragialiene s-a modificat fundamental și era cel puțin necesar, dacă nu firesc ca ecranul să reflecte la rîndul lui această metamorfoză optică. Măcar pentru posteritate ar fi însemnat un act de cultură filmarea integrală a spectacolelor memorabile realizate de Lucian Pintilie sau Liviu Ciulei, așa cum s-a petrecut în 1953 cu înregistrarea, sub supervizarea lui Sică Alexandrescu, a spectacolului montat de el pe scena Teatrului Național din București, cu o

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

distribuţie antologică. În absenţa unor transcrieri în termeni cinematici ai literei caragialiene, măcar asemenea „conservare" a unor spectacole de marcă ar fi însemnat o modalitate de a-l omagia pe Caragiale, chiar dacă nu cea mai fericită.

Singurul deocamdată dintre regizorii noştri de teatru care inovînd, ba chiar revoluţionînd viziunea scenică a pieselor lui Caragiale a încercat să ofere şi prin intermediul ecranului o privire proaspătă, dezbărată de retorisme asupra acestui cel mai contemporan dintre clasicii noştri este Alexa Visarion. După montarea cu iconoclastă inteligenţă a unor remarcabile spectacole Caragiale, vehement antitradiţionale, pentru debutul pe marele ecran Visarion a ales nuvela *În vreme de război* pe care, dat fiind orizontul lui cultural, a interpretat-o dintr-o perspectivă racordată la vibraţiile artei universale moderne. Axîndu-şi filmul pe elementele de realism fantastic sugerate de însăşi litera lui Caragiale, el a amplificat şi multiplicat semnificaţiile fiecărui personaj şi acţiune în parte. Dincolo de semnificaţia imediată a story-ului, filmul *Înainte de tăcere* oferă simultan o dramă a însingurării şi a iubirii ratate, a fracturii cuplului, a patimei distrugătoare, a înavuţirii şi a geloziei maladive. Deşi îmbogăţit cu precise sugestii istorico-sociale, *Înainte de tăcere* nu-şi pierde coerenţa şi nici nu trădează spiritul prozei caragialiene. Cu economie de mijloace, regizorul creează un univers perfect realist şi totuşi îmbibat de sugestii metafizice, în care izbucnirile onirice se inserează firesc, printr-o rafinată ştiinţă a elipsei. Spaţiul sufocant de acţiune, veritabil *huis-clos*, cu rare evadări spre o natură fascinant seducătoare sau violent ostilă, în consens cu psihologia de moment a eroilor, capătă dimensiunea unui univers existenţial sfîşiat de imposibilitatea tragică a unui dialog real.

Între a-i fi fidel lui Caragiale prin „story" şi a-i fi fidel în spirit, Visarion a optat pentru această ultimă alternativă. Iar specularea sugestiilor de realism fantastic conţinute de proza lui Caragiale a înscris cinematografia română, ce-i drept cu oarecare întîrziere, pe o orbită tangenţială cu căutările onirice ale artei filmului mondial. Intuind în Caragiale nuvelistul un precursor, Alexa Visarion i-a demonstrat de fapt încă o dată universalitatea.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

STUDII

TEATRUL ÎN VIZIUNEA ESTETICĂ A LUI I. L. CARAGIALE

de ION TOBOȘARU

A-l reciti pe Caragiale, fie din necesitatea studiului, fie din plăcerea reîntîlnirii cu el, cu spiritul ager ce din totdeauna a predispus la complexe reflecții — înseamnă a-i descoperi de fiecare dată noi semnificații, noi valențe, înseamnă a adăuga mereu noi ipostaze unui sistem teatrologic clasic, căci ctitorul modern al comediei românești a fost și ni se înfățișează ca un adevărat teatrolog. Scrierile despre teatru ale lui I. L. Caragiale — prin totalitatea ideilor ușor de detectat într-o operă „teoretică" construită pe baza unor subtile observații asupra dramei și spectacolului contemporane lui, idei aliate cu explicația epică, plină de savoare — alcătuiesc, prin problematica lor, schița unei posibile estetici a artei teatrale. Condiția operei de artă și definirea ei prin raportare la capacitățile artistului „expresiv", expresivitate ce îl scoate pe acesta din grupul comun al „ființelor sensibile", considerațiile asupra talentului, exprimat parțial în concepția și intenționalitatea creației artistice, în forța stilului, asupra specificului artelor și modalității de specifică receptare a lor, asupra particularităților ramurilor artei și, precumpănitor, asupra celor ale teatrului (fie ca fenomen literar-dramatic, fie ca fenomen spectacular), apoi observațiile asupra receptării spectacolului, cu pertinente constatări legate de psiho-sociologia publicului, tezele despre arta construcției în dramă și în teatru, despre arta execuției în artele spectacolului, teza actorului „instrument" și „instrumentist", contribuțiile la procesul creației teatrale concepute în raza unor laborioase observații prilejuite în epocă de arta marilor actori, Matei Millo, Grigore Manolescu, Aristizza Romanescu, Ștefan Vellescu, Ștefan Iulian, „critica" criticii și a cronicii de teatru — toate aceste probleme de estetică aplicată tratate de Caragiale luminează ecranul și genericul unei *poetici* aplicate, ale *teatrologiei*, în fond — căci majoritatea tentativelor de conceptualizare, ca și efortul însuși de conceptualizare sînt integrate sferei artei teatrului.

Gîndirea estetică generală a lui I. L. Caragiale, originea ei, originea tuturor reflecțiilor sale teoretice, de altfel, intersectează planul generoaselor idei „patruzecioptiste" și ale continuatorilor „post-patruzecioptiști". Gîndurile, atitudinile și opțiunile lui Alecu Russo, Cezar Bolliac, Mihail Kogălniceanu sau Vasile Alecsandri, fortificate în scrierile lui Alexandru Odobescu sau Bogdan Petriceicu Hasdeu au constituit modele de cugetare și simțire pentru Caragiale, după cum Diderot și poate Hegel, în materie de poetică teatrală, l-au inspirat pe scriitor. Influențele nu-i minimalizează contribuția de teoretician al artelor, ci îl fixează pe Caragiale într-o posibilă evoluție a doctrinelor estetice naționale sau, „deprovincializîndu-l", îl situează, fără reticențe, pe plan european. Căci ideea : „artistul dramatic este un executant instrumental, al cărui instrument este însăși ființa lui materială" — ne amintește de Hegel în ale sale considerații despre arta actorului, conținute în formula : „Actorul trebuie să fie oarecum instrumentul pe care cîntă autorul, un burete care absoarbe

STUDII ȘI CERCETĂRI DE IST. ART., SERIA TEATRU, MUZICĂ, CINEMATOGRAFIE, T. 29, P. 21—28, BUCUREȘTI, 1982

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

toate culorile și le redă nemodificate". Dacă s-ar adînci cercetarea în domeniul esteticii artei actorului în ceea ce privește *Poezia dramatică* la Hegel, subtile și nuanțate idei legate de actor și opera sa vor mărturisi analogii care ar putea suscita un interes neîndoielnic, pe linia unei creatoare continuități, și chiar filiații.

Permanența ideilor despre teatru ale lui Caragiale și actualitatea lor, deschiderea modernă a acestora animă, însă, și teoria și practica teatrului de azi. Teza autonomiei teatrului, de unde și unele absolutizări de genul accentului pus pe „cum se joacă", în detrimentul a „ce se joacă", a contribuit la acreditarea teatrului în sfera teoriei artelor și la zidirea statutului său. Stilul, ritmul și formulele interpretării sînt legate indisolubil de dramă, de specificul literaturii dramatice, de acordarea acțiunii dramatice cu dinamica spectacolului și de interdependența lor, personajele și eroii sînt plăsmuiri vii, drama constituindu-se ca „planul destinat al arhitectului" ce notează „în cele mai mici amănunte o construcție", continuu modificabilă, „fiindcă materialurile lor sunt însuflețite". Dincolo de importanța pe care o acordă dramei și implicit *literalității*, Caragiale sugerează caracterul dinamic și polisemic al teatrului în multiple interpretări ce comunică concepții și intenții prin virtuțile *teatralității*. Așadar, autonomia teatrului nu poate fi concepută în afara literaturii și, deși „teatrul și literatura sînt două arte cu totul deosebite și prin intenție și prin mod de manifestare", teatrul rămîne „o artă independentă, care, ca să existe în adevăr cu dignitate, trebuie să pună în serviciul său *pe toate celelalte arte*, fără să acorde vreuneia dreptul de egalitate pe propriul lui teren". O cordială polemică a inițiat Caragiale între arte și ea s-a stins conciliant, întru sinteză. Sînt clare, deci, rosturile dramei ce contribuie la autonomia teatrului și aspirațiile poeziei dramatice ce se vrea valorificată prin virtuțile creației scenice. Și tot în legătură cu autonomia teatrului, o nuanțare care flatează dramaturgia, exprimînd o opinie ce își menține actualitatea inatacabilă și cristalizează axiomatic acordul dintre literatură și spectacol. Cum „arta dramatică este o artă a perfecțiunii", avînd un „scop special — reprezentarea, reprezentarea frumoasă" — remarcă ce indică, parțial, criteriile selecției repertoriale —, Caragiale solicita concilierea literaturii dramatice cu spectacolul, astfel ca „acest scop" (al artei scenice) să se împletească cu acela al dramaturgului. „Numai cu această condiție puteți să vă împliniți misiunea voastră artistică și să desăvîrșiți intenția artei", sublinia scriitorul în articolul *Ceva despre teatru*, un gen de program cultural ce elogia teatrul lui Alecsandri și dramaturgia clasică, stigmatizînd totodată pe „autorii moderni" și manufactura lor pauperă, autori care după ce au atins „culmea rafinării, trec unul după altul, avînd fiecare o clipă de succes, și după aceea se duc să se înece în adîncul uitării". Exigențele lui Caragiale în domeniul repertoriului vădesc o constantă și vie preocupare pentru afirmarea teatrului, mărturisind simultan criteriile de ordin estetic ce-l însoțeau pe scriitor în descifrarea multiplelor, îngemănate aspecte pe care teatrul le ridică în timp : dramaturgie — spectacol — public. În viziunea despre teatru a lui Caragiale sînt sau par perisabile elementele de ilustrație, materialul faptic, explicativ și exemplificator ; radiografia istorică, demonstrațiile teoretice, însă, rămîn convingătoare și ne însoțesc și astăzi, uneori obsedant, ca fine instrumente de lucru ale unei moderne optici în noua evaluare critică a fenomenului teatral.

Se desprind, dense, din suma ideilor despre teatru ale lui Caragiale, reconfortante reflecții cu privire la specificitatea teatrului, înțeles de această dată ca literatură dramatică. Premise generale atestă că artele reprezintă, indiferent de tipul creației, cu osebire prin modalități proprii de limbaj și expresie — „o concepțiune prin mijloace convenționale de la om la om", intenție a cărei „rațiune finală" o constituie „înțelesul omenesc". Demersul realist în interpretarea artei continuă și se amplifică în note ce urmăresc să desemneze contururile teatrului. În timp ce literatura se înfățișează ca o artă *reflexivă*, al cărei obiect are în vedere imagini alcătuite eminamente din cuvinte, fiind o artă prin excelență *narativă* — teatrul, clădit pe conflicte și caractere, artă *constructivă*, exprimă intenția „prin a arăta obiectul" în vibrația personajelor vii, prin sugerarea vieții, prin convenții aparent reale, o viață redimensionată deci, potrivit planului autorului dramatic, gîndurilor, concepției sale. Limitativă este opoziția dintre literatură și teatru sub raportul jocului antinomic reflexiv-constructiv, însă argumentele ce pun în valoare elementele unei gramatici a poeziei dramatice probează o cunoaștere izvorîtă dintr-o prodigioasă experiență. Preferința lui Caragiale pentru Shakespeare, „marele brit", „genială aquilă a nordului" cum îl numea Eminescu, în pofida romanticilor continentali — demonstrează pasiunea scriitorului pentru știința construcției dramatice, pentru știința construcției eroilor în acțiuni ce conving prin momente dramatice *reprezentate*, și nu *narate*, prin virtuți specifice dramei și nu prin torent verbal, monolog-expozeu, monolog epic, retoric. Din acest punct de vedere,

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

observațiile lui Caragiale cu privire la *Răzvan și Vidra*, „poemă dramatică", sînt adecvate, dacă se ține seama de exigențele formulate de critic în legătură cu structura dramei. În analiza acestei structuri și a elementelor ce o compun, un loc important îl au considerațiile lui Caragiale referitoare la eroul dramatic. Unele dintre ele sînt circumscrise în sfera teoriei dramei, urmînd ca celelalte, mai frecvente, să poată fi decupate din analiza spectacolelor și, mai cu seamă, din procesul prin care cronicarul stabilește echivalențe între eroul literar dramatic și „execuția" sa scenică. Dacă „înțelesul omenesc" constituie finalitatea către care tind artele, atunci eroul dramatic reclamă convertirea ființei sale în suflet omenesc (ceea ce ar însemna adevăr de viață transfigurat și simultan recreat în imagine), după legea raportului constant echilibrat dintre realitatea oglindită și modul teatral de oglindire a ei, după „legea artistului" ce impune o necesară și continuă stăpînire de sine. Eroul dramatic era conceput de Caragiale în funcție de adevăr ca esență a vieții, credibil prin raportări verosimile și, de asemenea, prin efectul faptelor sale integrate în conștiința publicului. Căci teatrul declanșează stări sufletești, îmbrăcînd „în carne și în oase adevărate, figurile ce ne arată", făcînd ca bucuria să se exprime „din ochii vii", iar durerea să plîngă „cu lacrimi adevărate". Prin erou dramatic și, implicit, prin particularitatea expresiei sale, specifice teatrului, se comunică intenția și concepția dramaturgului. Altfel spus, personajul exprimă pe autor, căci arta „este răsfrîngerea unei vedenii personale ; este, în semne înțelese de spiritul omenesc, icoana închipuirii unui spirit omenesc". Întruchiparea scenică a unor eroi dramatici a constituit prilejul ca în afara unor reușite portrete actoricești, portrete de mari interpreți, Caragiale să adîncească problema personajului literar-dramatic pe baza unor experiențe de dramaturgie românească, limitată, și de opere ale unor autori dramatici clasici, europeni.

Știința construcției eroului dramatic, Caragiale o dezvăluie — oferindu-ne elemente de metodologie — prin pertinente constatări cu privire la drama romantică. Autorul recunoaște indubitabilele merite ale poeziei dramatice, fiorul liric al versurilor, dar exprimă totodată unele rezerve față de „academicul discurs" care dizolvă dramatismul acțiunilor în *Hernani*, de pildă. Comparînd *Hernani* cu *Othello*, Caragiale sublinia virtuțile eroului tragic care săvîrșește cumplita crimă prin puține vorbe al căror miez „este mai substanțial decît ar putea fi conținutul a o sută de versuri alambicate : „Cum să-i omor ?". Atîta numai poate scoate din gîtlejul înecat de turbare : „Cum ?". Și din această scurtă întrebare noi vedem limpede ce tragică soartă îl așteaptă și pe ea și pe el". În acest fel pleda Caragiale pentru „economia" mijloacelor de exprimare, grație căreia puteau crește potențialul dramaticului și efectele spectacularului. Retorismul pletoric este incriminat, favorizînd înțelegerea necesității ca eroul dramatic să fie construit prin sigure linii și contururi „stilizate", decisive în caligrafierea portretelor literar-dramatice, sugestive totodată și pentru arta creației scenice. Studiul gramaticii dramei și a elementelor ce compun opera pun în valoare realismul cugetării estetice. Abordarea problemelor esențiale ale dramei, conținutul literaturii dramatice, fizionomia spirituală a personajului literar și scenic, finalitatea teatrului și influența lui, puterea intenției și a concepției autorului dramatic, viziunea sa generală estetică, unitatea valorilor constituite în operă și receptarea lor — toate acestea alcătuiesc momente semnificative ce au contribuit la afirmarea realismului în teoria și practica creației artistice.

Glosatorul ideilor estetice generale și particulare ale lui Ion Luca Caragiale — idei constituite într-un statut al artelor pulverizat în articole, cronici, corespondențe sau varii fragmente eseistice și polemice — ar putea colecta multiple categorii, unele referitoare la operă, la structura interioară a creației artistice, iar altele legate de zone exterioare, cuprinse în arii extraestetice, exprimate prin tangențe ce ating receptarea și virtuțile socio-morale, socio-civice sau socio-educative, publicul îndeosebi. Din cercetarea celor ce au în vedere opera de artă, *conținutul și forma* sau, într-un mai nou enunț, *structura și esența*, alături de *expresia artistică*, *stilul*, *specificul cunoașterii* prin modalitățile estetice ale creației, *talentul*, *ritmul*, scriitorul ni se înfățișează, în tentativa definirii lor — operație prin care Caragiale îmbogățește teoria artelor —, ca avizat și iscusit teoretician și critic. Opera de artă în concepția lui Caragiale se exprimă parțial în echilibrul constant dintre *ce* realitate reflectă artistul și *cum* reflectă el această realitate, interogații ce trezesc amintirea lui Gherea. Expresivitatea operei de artă rimează cu specificitatea imaginii artistice și ea proiectează talentul autorului recunoscut o dată cu primul pas peste un prag „mult mai solemn, pragul existenței pămîntești". În articulațiile operei de artă se descifrează stilul sau suprapunerile de stiluri,

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

tradiția și modernitatea, autenticul și convenția, elemente care au capacitatea de a se diminua ori de a spori valoric în procesul receptării. Tendința creației artistice, adică *intenția și concepția artistului*, laolaltă cu *puterea influenței complexe*, alcătuiesc date ce se valorizează prin mentalitatea estetică a timpului, odată cu migrarea operei în circuitul spiritual al societății. Recompunerea ideilor despre teatru din scrierile lui Caragiale într-un „montaj teoretic" demonstrează modernitatea unei gîndiri perene. Nu avem de-a face cu un sistem; Caragiale a fost și rămîne în primul rînd autor dramatic. Dar ideile, confesiunile sale sînt mărturia unui gînditor, a unui spirit neliniștit, polemic, original, în evoluția reflecțiilor despre artă ce îmbogățesc teoria artelor pe linia afirmării realismului în cultura românească de la sfîrșitul secolului trecut.

★

Nu poate fi pe de-a întregul conturată imaginea lui Caragiale ca teatrolog, fără a fi reliefate opiniile dramaturgului în domeniul teoriei artei actorului. Reflecțiile sale cu privire la condiția estetică a creației scenice îl apropie pe scriitor de conștiința artistică contemporană, iar ideile sale îl situează, prin semnificațiile lor complexe, în apropiata istorie a doctrinelor teatrale care au contribuit la modernizarea teatrului românesc. Profilul și fizionomia actorului, statutul creației sale, întemeiat pe observația că „artistul dramatic este și un executant instrumental și un instrument", s-au înfățișat mai cu seamă în „cronica teatrală", prin pertinente judecăți, extrem de dense, demonstrînd în timp mobilitatea unui spirit înzestrat, cu titlu exponențial în modernitatea unei metode de analiză critică a fenomenului spectacular. Meditațiile sale în sfera esteticii artei actorului pornesc de la premisa că nu există „reprezentație teatrală absolut perfectă" și că posibila remediere — relativă — a imperfecțiunii atestă rolul criticii, care are „să semnaleze imperfecțiunile și să recomande eliminarea lor, dacă lucrul e cu putință". Sub acest unghi este dovedită rațiunea criticii izvorîte din interiorul operei scenice și săvîrșirea actului critic printr-o serie de abstrageri inspirate de concretul artei scenice. Așadar, ideile lui Caragiale și implicit generalizările formulate de el ating cercul concret al artei teatrale. Cronica sa de teatru panoramează evoluția artei spectacolului prin opera unor mari personalități care au creat școala de artă dramatică, Caragiale fiind în acest domeniu un adevărat „spiritus rector"; Iancu Brezeanu, Grigore Manolescu, Ștefan Vellescu, Aristizza Romanescu sînt principalii corifei ai acestui orizont critic. Judecățile de valoare ale lui Caragiale se bazează pe severe criterii. Talentul, cultura și tehnica creației scenice alcătuiesc triada obligatorie, animată de procesul continuei perfecționări a mijloacelor de expresie, spre îmbogățirea limbajului artei dramatice. Puterea talentului se observă în reproducerea expresivă a naturii și în capacitatea de a comunica mișcarea sa febrilă. Expresivitatea actorului și implicit a artei sale îl diferențiază pe acesta de sensibilitatea comună a semenilor săi. Explicațiile cu privire la esența artei actorului dovedesc intuiția unui erudit observator, reflecția îndelungată căreia i-au fost supuse datele psihologiei creației.

Procesul creației în arta actorului, exprimat concis în relația „instrumentist-instrument", repune în discuție măsura trăirii, a arderilor interioare, mecanismul întruchipării, modalitățile prin intermediul cărora actorul dă viață personajului literar-dramatic, transformîndu-l în personaj scenic. Dramaturgul răspunde, astfel, unor vechi interogații neliniștitoare. Ce este sinceritatea și cum se înfățișează ea în făptura morală a actorului și în creația sa; în ce constă sinceritatea rolului și cum poate fi ea interpretată? Este evident faptul că sinceritatea reprezintă o trăsătură morală a omului, indiferent de domeniul în cadrul căruia se manifestă inteligența lui creativă. În cazul artei actorului, sinceritatea este interpretată, „este jucată" în spectacol. Sinceritatea unui personaj scenic imaginat solicită sinceritatea actorului, la fel cum „nesinceritatea" în varii tipologii dramatice reclamă sinceritatea „histrionului". Există deci o sinceritate a actorului, o sinceritate superioară pe care Caragiale o numește „sinceritatea sincerității. Nobleța sincerității actorului funcționează atît în întruchiparea lui Othello cît și în întruchiparea lui Iago. Sinceritatea în arta interpretativă a actorului poate fi reprodusă grație capacității lui de pătrundere în universul uman al personajului și de reflectare a acestui univers în expresie scenică adecvată. Glasul, gestul, mimica, atitudinea, privirea, liniștea, laolaltă corporalitatea și spiritualitatea actorului fac credibil personajul scenic. Imaginația și fantezia au reținut atenția lui Caragiale care a demonstrat cum actorul, prin puterea acestor sensibile manifestări ale creativității artistice, a îmbogățit substanța personajului literar-dramatic. Observațiile dramaturgului sînt, în această privință, măgulitoare pentru actorii timpului. Integrarea actorului în substanța personajului dramatic, prin expresia particulară a sincerității

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

sale, contribuie la afirmarea personalității celui dintîi. Și sub acest raport, Caragiale amintește stilul unor remarcabili actori, cu știința dramaturgului care și-a văzut opera în interpretări actoricești de istorică reputație. Iancu Brezeanu a fost unul din marea pleiadă, și creațiile lui au îmbogățit exegeza scenică a operei caragialiene.

Se desprind din ramul sincerității multiple idei contributive, prin substanța lor perenă, la modernitatea teoriei artei actorului. Predilecția lui Caragiale pentru arta interpretativă actoricească, pentru stilul ei, pentru exprimarea scenică măsurată, echilibrată și integrată ritmului spectacolului, spectacolul fiind considerat drept simfonia ce unește într-o singulară operă sunetele magnifice ale instrumentelor mînuite de virtuozi instrumentiști — ni se arată în formulările unor constatări sau deziderate. Acordul dintre talent și stil l-a preocupat mult pe Caragiale : el considera că publicul merge la teatru în primul rînd pentru actori și că adevăratul teatru, ca instituție, este acela în care actorii „joacă bine". Ce înseamnă „a juca bine" în judecata dramaturgului și care este înțelesul expresiei „îl prinde" sau „nu îl prinde" pe actor rolul încredințat ? În afara sincerității, așadar, importante probleme legate de modalitățile de reprezentare ale actorului, de modalitățile expresiei scenice îl neliniștesc pe scriitor. Unele au în vedere ansamblul spectacolului și obligația transfigurării scenice adecvate ; altele vizează pe actor în primul rînd.

Referitor la arta spectacolului, Caragiale, ca om de sensibilă și exigentă cultură, pornea de la respectul scenei față de istorie, tradiție, mentalitate, de la necesitatea prezenței acestora în concepția spectacolului, echivalențele dintre locul istoric precizat de dramaturg și spațiul de joc imaginat spre a cuprinde și reliefa adevărul istoric vădindu-se măsură a stilului. Viziunea realistă în materie de spectacol, evidentă în cronica de teatru, vine să completeze cugetările estetice ale lui Caragiale. În domeniul teoriei artei actorului — căci din scrierile sale despre teatru se poate construi statutul acestei „discipline" —, însemnările cu privire la expresivitatea cuvîntului rostit sînt demne de reținut. Evidențiind arta lui Grigore Manolescu, coordonatele stilului său, observațiile pun în valoare arta cuvîntului rostit, dublată de „claritatea dicțiunii". Versurile spuse de Manolescu „. . . curg ca isvorul limpede, încît nu o silabă, nu un sunet, dar un hiat nu se pierde, și urechea rămîne amăgită de plăcuta înșirare a sunetelor". Expresivității cuvîntului rostit i se adaugă ca element de artă scenică timbrul vocii actorului și vibrația sa temperamentală. Este necesar ca sonurile să concorde cu acustica sălii de teatru și diapazonul actorului să se armonizeze în unitatea sonoră a spectacolului, dobîndită prin iscusita orchestrație pe care în teatru o dirijează actorul de excepție. A ști să asculți și să privești în scenă, a ști să taci și să creezi liniștea — înseamnă a-ți dovedi complexitatea talentului. Puterea de a stabili relații în scenă, relații între parteneri, decența de a asculta pe celălalt, măsura și ponderea în exprimarea propriei personalități, a propriului temperament constituie pentru Caragiale cîteva din valorile semnificative ale artei lui Iancu Brezeanu. Portretul lui Brezeanu, „lectura" operei sale scenice „citite" pe un larg repertoriu reprezentativ pentru stilul acestui mare interpret oferă cîmp deschis unor observații de acută pertinență care — decupate din text — alcătuiesc un model de demers critic și teatrologic. Natura artistică desăvîrșită a lui Brezeanu, talentul său extraordinar, temperamentul, invenția, fantezia, vioiciunea gîndirii, precizia concepției, arta de a construi prin detalii de expresie ludică, dublată de capacitatea finelor analize psihologice — reproducătoare și creatoare de valori în știința reconstruirii personajelor scenice — îl proiectează pe „genialul histrion" în istoria marilor personalități ale teatrului național. Metoda analizei critice pe care o cultivă Caragiale, narativă, stabilind relațiile dintre personajul literar și personajul scenic, revelînd elementele cu care actorul îmbogățește rolul prin inedite și imprevizibile detalii, și — simultan — considerațiile cu privire la receptarea creației actoricești în spontană bucurie a publicului au demonstrat atributele criticii teatrale și perspectivele sale în cercetarea istoriografiei teatrale.

Cu riscul constatărilor „comune" și al „locului comun", Caragiale a fost și rămîne om de teatru. Privit în perspectiva timpului și implicit a etapei de afirmare a mișcării teatrale, în preocupările sau în „dizertațiile" sale, din al căror cerc „răsare scînteia adevărului", scriitorul și-a manifestat spiritul critic și curiozitatea artistică în aparent limitata „materie de teatru". Predilecțiile sînt legate de dramă și de spectacol, privit mai ales prin prisma virtuților artei actorului. Publicul și aspectele receptării, tratate cu caustică vervă, conturează starea culturală a epocii, dar în scrierile sale rămîn dominante ideile despre actor și arta lui. Estetica artei actorului și contribuția adusă în acest domeniu este relevantă. Dramaturgul pătrunde în procesul creației scenice, se afundă în tainele

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

lui, recompunîndu-l prin reflecţii şi sentimente. Se încheagă, în această unitate de sistem, via admiraţie pe care Caragiale a arătat-o actorului şi actorilor. Admiraţia a sporit interesul pentru detectarea fascinantelor particularităţi ale creaţiei scenice şi exigenţa a stabilit ierarhizarea valorilor actoriceşti. Actorul reprezintă, în cercul ideilor estetice ale lui Caragiale, viu material de studiu şi obiect al unei nemăsurate afecţiuni. Este instaurat astfel cultul pentru talentul actorului care generează marele, adevăratul teatru „un teatru făcut cu talente reale, cari să se impună publicului, nu cu mediocrităţi şi nulităţi îngăduite, cari n-ar putea trăi fără miluirea oficială", este reliefată preţuirea ce trebuie acordată actorului, cel care polarizează energiile creative ale dramaturgului, comunicîndu-le prin virtuţi interpretative, cel care, „instrumentist" fiind, îşi creează „instrumentul" şi-l modelează în funcţie de coordonatele eroului dramatic. Studiind arta actorului şi esenţa creaţiei sale, Caragiale dezvoltă într-o gamă largă reflecţii estetice, şi aceasta graţie unor date ce alcătuiesc aspectele contributive ale actorului la geneza operei scenice. Sub acest raport, cronica lui are o valoare metodologică pentru critica de teatru şi ideile cuprinse în ea oferă, poate, un teren de fertilă inspiraţie şi pentru pedagogia artei actorului.

În contextul determinat de puterea de seducţie a actorului, raţiunea teatrului se valorifică în actul receptării. Stilul, temperamentul, modernitatea expresiei scenice, inteligenţa, cultura, tehnica elementelor care definesc talentul în arta scenică sînt focalizate în „legea artistului", un principiu ce preconizează „stăpînirea" asupra pasiunilor pe care acesta le înfăţişează Măsura şi armonia însă, în tensiunile lor, nu exclud „arderile" ce se produc în procesul creaţiei actoriceşti, „dogoarea fierbinte" pe care o imprimă actorul rolului interpretat şi cercul de foc ce irupe în sala de spectacol. Cu pitoresc umor, Caragiale flatează „tagma histrionilor" : „Actorul, actorii cînd ies pe scenă, trebuie să fie nişte posedaţi, să aibă pe dracu în ei ; prin ochi, prin sprîncene, prin gură, prin vîrful degetelor, prin toţi porii, să scoaţă pe dracul acela şi să-l arunce asupra publicului".

Comentariile lui Caragiale cu privire la actor şi arta sa, bogate şi dense în semnificaţii, configurează fizionomia teatrului românesc de la sfîrşitul secolului trecut. Dacă consideraţiile sale au avut în vedere prezenţa şi valoarea precumpănitoare a actorului, faptul se explică nu numai prin ponderea pe care el o acordă creaţiei actoriceşti în ansamblul spectacolului, dar şi prin anemica apariţie a altor îndeletniciri ce aparţin breslelor artei teatrale. Regia, scenografia, aveau să se afirme mai tîrziu şi doar printr-o palidă prezenţă acestea se fac simţite în spectacol. Aşa încît, tendinţa de a absolutiza magica forţă a actorului în teatru se cuvine a fi legată de starea generală a artei scenice. Eforturile reformatoare în materie de teatru vor fi concretizate în timp de dramaturgul şi animatorul înnoirilor mişcării teatrale, Alexandru Davila. Se impune însă sublinierea constatărilor valoroase conţinute în scrierile lui Caragiale despre teatru şi care atestă o viziune estetică desfăşurată sub semnul realismului, capabilă să contribuie la dinamizarea scenei naţionale în spiritul modern al timpului în perspectiva dezvoltării generale a artelor.

★

Opiniile lui Caragiale despre public sînt risipite în fragmente de cronici, rapoarte şi scrisori, şi ele se cer a fi valorificate în spiritul constructiv al autorului. Aceste opinii au marcat în epocă un real progres pentru teatru ca instituţie culturală chemată să contribuie la afirmarea inteligenţei scrisului românesc şi a artelor spectacolului. Frapează în scrierile dramaturgului efortul de a scoate de sub unghiul de incidenţă al „statului" teatrul naţional, întrucît evoluţia şi prosperitatea sa nu o imprimau potentaţii „politicastrii", „moftangiii" cu „capriţii", „fantezia" şi „tirania birocratică", ci oamenii de artă şi cultură, prezenţe intelectuale în activitatea specifică domeniului. Impostura, infatuarea, partizanismul, brutala influenţă — ipostaze ce alcătuiau realitatea regimului „curat constituţional" — sînt demolate de Caragiale prin violenţa pamfletului. Această categorie a politicianismului a fost reprezentată şi de o parte a publicului, dezavuată de scriitor. Caragiale preconiza „un nou teatru", salutînd mai tîrziu prezenţa lui Alexandru Davila, binevenită. Pînă atunci, însă, „cîţiva boieri — unii, ageamii, picaţi proaspăt de la Paris ; alţii răscopţi pripit sub fierbinţeala zonei orientale — au crezut că a iubi culisele şi cabinetele cabotinelor înseamnă a pricepe arta teatrală". Stigmatizînd prima categorie de public, scriitorul ne înfăţişează necruţător un alt eşantion mai numeros format din comercianţi prosperi, boieri întunecaţi la minte, negustori şi tîrgoveţi, tineri de familie cu gusturi „occidentalizate", snobi pe care Eminescu cu dezgust îi evoca în *Ai noştri tineri*, „modelele" care l-au inspirat şi pe Caragiale în lumea urbei din *O scrisoare pierdută*, „măştile"

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

din *D-ale Carnavalului*, publicul de la grădina „Union" din *O noapte furtunoasă*, lumea lui Rică Venturiano, a lui Jupîn Dumitrache, lumea Ziţei şi a Vetei.

Faţă de fizionomia publicului, în *Raport către D. Barbu Şt. Delavrancea, primarul Capitalei*, formulînd judicioase propuneri pentru un teatru al Comunei, sublinia necesitatea culturalizării poporului: „Multă vreme a fost lipsit poporul nostru de bunătăţile spirituale de care se bucurau popoarele cele înaintate, acelea cari, din împrejurări istorice favorabile, şi-au putut dezvolta aptitudinile morale şi intelectuale de rasă". Lectura integrală a *Raportului* evidenţiază interesul lui Caragiale pentru „massificarea" artelor şi influenţa lor binefăcătoare pentru întreaga naţiune. Sînt demne de remarcat consideraţiile sistematice care aveau în vedere problemele unei educaţii estetice prin intermediul artelor spectacolului. Însemnările dramaturgului, dincolo de unele aspecte cu caracter administrativ, reflectă generos o vie preocupare pentru formarea gustului artistic. Teatrului i se adaugă muzica, privite deopotrivă ca arte interpretative cu largă audienţă, ce pot satisface „nevoia de petrecere intelectuală" a poporului. Prin adînca lor semnificaţie, compasiunea lui Caragiale şi înfăţişarea îndatoririlor morale ale intelectualităţii faţă de popor continuă opera dramaturgului şi a prozatorului. Consideraţiile asupra rosturilor sociale, morale, civice şi estetice ale teatrului provin din convingerea adîncă ce atribuia teatrului calitatea de „şcoală", cu fireşti consecinţe legate de nobila lui misiune în ceea ce priveşte formarea şi educarea gustului public. Tot din acest punct de vedere sînt criticate tendinţele vulgarizatoare din sfera artelor interpretative şi manifestările „artistice" submediocre, cu rezultate nefaste pentru publicul umilit. Astfel, „Bucureştii au nevoie de un teatru care, liber de orice legături oficiale, să se întreţină cu cinste artistică din propria-i activitate...".

Gîndurile reformatoare ale lui Caragiale în domeniul instituţiei teatrale sînt generate de climatul teatrului, poluat de „îngîmfaţi" şi „nepricepuţi la meserie", mărginiţi ce folosesc „intriga, linguşirea, favorurile". Împotriva acestor stări, accentele grave ale lui Caragiale ce denunţă „cîrma Statului" se încheagă într-un „program estetic" cu articulaţii socio-culturale. Spre a preîntîmpina posibila ruinare spirituală a teatrului, Caragiale solicita publicului încurajarea „produselor sale naţionale", plecînd de la ideea că „o naţiune cîtă vreme merge la teatru numai pentru ca să se amuze, iar nu pentru ca să-l încurajeze", rămîne datoare faţă de progres, „şi dacă nu progresează — atunci n-a făcut nimic". Pe lîngă planul de organizare a teatrului cu temeinice rezultate în lărgirea ariei de cuprindere a publicului, în stimularea şi capacitatea lui — dincolo de „numai copii, bone, elevi, pedagogi, studenţi, soldaţi, amploiaţi comerciali, popor etc.", public pe măsura „excelentului circ regal Sidoli" —, Caragiale avea în vedere şi reorganizarea „Conservatorului naţional de muzică, declamaţie, ecuitaţiune etc.", ca şi înfiinţarea unor societăţi dramatice, căi instituţionalizate,capabile să genereze o opinie publică superioară în „materie" de teatru şi în procesul de formare şi educare a publicului. Conservatoarele ca „pepinieră de talente" vor pregăti „elevi" pentru teatru şi, simultan, prin ei va creşte coeficientul calitativ şi cantitativ al publicului. Pasiunea pe care Caragiale o exprimă în scrierile sale despre teatru, interesul pe care autorul îl manifestă faţă de arta spectacolului şi procesul de asimilare, de receptare a valorilor sale, reliefează o generoasă atitudine patriotică şi culturală, o viziune umanistă de plan larg, ce forţează cu ardenţă necesitatea integrării artelor româneşti în circuit european. Reflecţiile sale estetice, naţionale prin geneză, aspiră prin conţinut şi nostalgică reverie la europenizarea culturii noastre în etapa modernizării sale.

★

Lectura actuală a scrierilor despre teatru ale lui I. L. Caragiale relevă valorile perene ce se desprind din publicistica dramaturgului consacrată teoriei teatrului. O cugetare de tip clasic se remarcă în opiniile sale estetice de orientare realistă. Modernitatea ideilor cuprinse în sfera teatrologiei îl situează pe autorul lor în istoria culturii naţionale. Teatrul în viziunea estetică a lui Caragiale oferă imaginea globală a elementelor ce alcătuiesc artele spectacolului. Din limita celor reale, existente, se configurează, anticipativ, cele ce atestă spiritul reformator al lui Caragiale. Complexitatea ideilor despre teatru şi concentraţia lor abstractă se valorizează în concretul practicii culturale. Demersurile sale critice urmăresc construcţii însufleţite. Textele de teoria teatrului coagulează idei şi atitudini majore. Scrierile lui Caragiale urmăresc impulsionarea teatrului privit ca operă dramatică şi spectaculară. Slujesc cauza naţională. Se impun în creativitatea practică. Patosul cugetării sale estetice iradiază în fapte şi lucruri. Enunţul ideilor şi lapidara lor motivare acoperă o situaţie

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

limită și o stare de dezagregare a teatrului. Ideile urmăresc remedieri culturale și dinamizări multiple pe variate planuri. Consecvența și coerența gîndirii, mobilitatea cugetării estetice superioare accelerează ritmurile prefacerilor primenitoare. Demonul teatrului a stăpînit inteligența și spiritul lui Caragiale. Opiniile lui despre teatru izvorăsc din necesitate și reflectă necesitatea. Sînt rezultatul meditației energice pornite din iubire și ură. Vocația socială și patriotică, forța morală, impactul psihologic al teatrului — sînt funcții complexe pe care Caragiale le revitalizează în lumina experiențelor europene. Echilibrul între realitatea umană ca izvor al literaturii dramatice și realitatea construită, imaginată de dramaturg, reprezintă un criteriu estetic fundamental care mărturisește natura reflecțiilor lui Caragiale despre artă și arte. Consecvent acestui principiu axiologic, „operația" critică a lui Caragiale în domeniul dramaturgiei dezvăluie modelul realist al gîndirii sale. După cum același mod al comentariului critic se manifestă în descompunerea și recompunerea procesului de creație al operei de interpretare scenică. Sensul superior al reflectării în artele interpretative, asemănător artei în genere, dă relief particularităților conceptului de transfigurare. Ponderea realismului în ideile despre teatru conturează viziunea estetică a lui Caragiale și descendența ei din istoria modernă a criticii românești. Opiniile autorului dramatic au o deschidere largă estetică și culturală, sociologică și morală, atingînd orizontul spiritului contemporan. Planul istoric se întretaie cu cel contemporan prin pulsația valorilor perene. Caragiale, contemporanul nostru, ni se înfățișează ciudat în vestimentație, apropiat însă nouă prin stilul gîndirii sale moderne.

Reprezintă opera lui Caragiale un stil în cultura noastră? De fiecare dată exegeza caragialeană descoperă noi articulații într-o operă clasică și sub alte fascicole de lumină se proiectează literatura sa în conștiința contemporană. Ipostazele interpretării clasice și actuale, de tradiție și continuitate, au dezvăluit aspecte nebănuite și dezvăluie și astăzi inedite idei, gînduri și sentimente care au ridicat construcții dramatice și epice intrate în nemurirea istoriei literare. Se unifică dramaturgia, proza, publicistica și chiar poezia lui Caragiale, într-un *stil* de gîndire și compunere, de reflectare și expresie, de atitudine și acțiune, de mentalitate și comportament elaborat, de iubire și dispreț, de ironie și candoare, de violență și tandrețe, de ordine și haos, de curiozitate și rezervă, de urbanitate și „moft", de febrilitate și glacialitate, de luciditate și colorat temperament, de pitoresc și grav, de naivitate și agresivitate, de farmec și vitalitate, de angajare și detașare, de bucurie și plîns, de reverie ludică și tristețe iremediabilă. Stilul lui Caragiale reprezintă proiecția imaginară a unei construcții a cărei structură din prețios metal a fost sudată la temperatura tonică a vieții.

Teatrul în viziunea estetică a lui Caragiale, sub raportul considerațiilor subtile și adînci exprimate în publicistica sa, reflectă un stil de gîndire. Ca numitor comun, stilul scrierilor sale despre teatru dovedește originalitatea românească a ideilor despre teatrul modern, o modalitate de reflecție novatoare, benefică perspectivelor artei scenice și literaturii dramatice. Teatrologia, în spiritul concepției lui I. L. Caragiale, pune în valoare stilul scriitorului ca viziune estetică și acțiune practică. Numindu-l pe Caragiale, astăzi, contemporanul culturii noastre teatrale, implicăm concepția sa estetică și integrăm scrierile sale în teatrologia actuală prin valorile lor perene. Perenitatea ideilor sale despre artă creează temelia esteticii teatrului contemporan, îmbogățindu-i obiectul de studiu prin aportul clasicității, al istoriei sale. Viziunea estetică a lui Caragiale despre teatru, cuprinsă într-un excurs românesc de teatrologie, relevă, prin valori și echivalențe actuale de artă, înrîurirea istoriei asupra experiențelor moderne ale contemporaneității. Perenitatea și actualitatea ideilor, interpretarea lor continuă oferă cîmp de reînnoită cercetare în sfera teatrologiei secolului XX. Caragiale ne însoțește drumul, privindu-ne ironic, obosit sau încurajator, strădania.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

NOI CERCETĂRI DE ISTORIA TEATRULUI ȘI MUZICII

MANIFESTĂRI TEATRALE LA CURȚILE DOMNEȘTI DIN MUNTENIA ȘI MOLDOVA ÎN PERIOADA MEDIEVALĂ

de ILEANA BERLOGEA

FORME DE SPECTACOL ÎN ȚĂRILE ROMÂNE ÎN PERIOADA MEDIEVALĂ

Odată cu veacul al VIII-lea, ce încheie în linii mari procesul etnogenezei românești, începe să se afirme și o viață spirituală și artistică proprie poporului nostru, în care se fac remarcate și interesante fenomene de spectacol.

Ele nu mai sînt identice cu cele din perioada anterioară, diferențiindu-se și de cele populare, chiar dacă aceste deosebiri nu sînt încă foarte mari. Construcțiile cu caracter militar sau religios din această perioadă, dar mai ales obiectele de podoabă demonstrează existența unor feudali care începuseră să ducă o viață influențată atît de cultura bizantină, cît și de cea carolingiană, adîncindu-se astfel diferențele dintre ei și oamenii simpli.

Lăsînd la o parte ceremonialul religios de sorginte bizantină, dar în care-și fac loc și elemente folclorice, îndeosebi în muzică, la curțile acestor feudali timpurii existau cu siguranță cîntăreți ai faptelor de vitejie și barzi populari. Existența lor este atestată documentar și de martori oculari, printre care de Iordanes, episcop și istoric al goților — printr-o confuzie numindu-i geți pe goți —, care vorbește despre faptul că goții, așezați în nordul Mării Negre și pe teritoriul țării noastre: „cîntau faptele strămoșilor în cîntecele însoțite de chitară, pe un Eterpamara, Hanale, Fridigern, Vidigoia și pe alții pe care îi ține acest popor în mare cinste și cu care antichitatea atît de mult admirată de-abia poate să-și compare eroii" [1].

Din nefericire cîntecele „ioculatorilor" din Transilvania nu ni s-au păstrat, cu toate că poate unele dintre ele au lăsat urme și ecouri în cîntecele populare, dar existența lor este certificată printre altele și de cronicarul anonim din timpul regelui Bela al III-lea, care spune în *Gesta Hungarorum* că multe fapte eroice s-au păstrat în cîntecele „ioculatorilor...". » Iar dacă războaiele acestora și toate isprăvile lor viteșești n-ați voi să le credeți din scrisul acestor pagini, credeți atunci cîntecele limbute ale ioculatorilor" [2].

Un rol mai important decît acești artiști ocazionali au însă profesioniștii artei spectacolului, mimii bizantini care trec către Rusia kieviană nu numai pe drumul mării, ci cu siguranță și pe cel al uscatului, după cum și cîntăreții „gesticulatores" sau „igriții" din cnezatele sîrbești și din Transilvania, menționați și înainte de înființarea regatului maghiar.

Alături de „goliarzi" și studenții sau clericii vagabonzi care cutreieră Europa apuseană venind și în Transilvania, acești „gesticulatores", cărora li se mai spune și „pacociași", participă și la organizarea sărbătorii „nebunilor".

[1] Iordanes, *Getica*, din G. Popa-Lisseanu, *Izvoarele istoriei românilor*, vol. II, București, 1939, p. 90.

[2] Anonymus, *Gesta Hungarorum*, din G. Popa-Lisseanu, *Izvoarele istoriei...*, vol. I, 1934, p. 55.

STUDII ȘI CERCETĂRI DE IST. ART., SERIA TEATRU, MUZICĂ, CINEMATOGRAFIE, T. 29, P. 29—34, BUCUREȘTI, 1982

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Cu origini în saturnalia romană, dar cu siguranță și în sărbătorile de carnaval celtice, germane și slave, sărbătoarea „nebunilor" nu se găsește numai în Apusul Europei, ci și în Rusia unde cronicarul Nestor, referindu-se la anii 1067—1068, arată limpede că are printre participanți și pe profesioniștii artei spectacolului : „Astfel diavolul se arată în aceste obiceiuri și în altele, îndepărtîndu-ne de Dumnezeu prin tot felul de uneltiri, cu trompete și bufoni, cu surle și cu rusalii. Căci vedem lăcașurile de petrecere ale poporului așa de îngrămădite că nu mai încape, spre a privi spectacolele născocite de diavol, în vreme ce bisericile rămîn goale" [3].

TURNIRURI ȘI JOCURI CAVALEREȘTI

Epocă de permanente conflicte militare, perioada medievală a transformat și arta militară în spectacol ; turnirul sau jocul ecvestru fiind printre cele mai admirate manifestări de abilitate, tehnicitate și măiestrie.

La fel cu orice întrecere sportivă, turnirurile sau jocurile ecvestre aveau în ele și un puternic element estetic, oferind satisfacția surprizei, după cum și sentimentul că asiști la un lucru adevărat, victoria revenind celui mai tare, celui mai merituos.

Mai mult decît în întrecerile sportive de astăzi, în turnirul medieval domină sentimentul jocului și spectaculosul, pregătirile, desfășurarea, avînd numeroase reguli menite să satisfacă ochiul, să trezească emoția și participarea afectivă. Erau prevăzute și elementele etice, abilitatea și curajul însemnînd pentru audiență autentice calități morale.

Dintre exercițiile cu caracter militar la început, de la noi, unele cum ar fi de pildă *Jocul Halcalei*, s-au transformat în manifestări cu caracter de spectacol pur, părăsindu-se cele cu utilitate și aplicabilitate pe cîmpul de luptă. Originile acestui joc sînt străvechi și documente dintre cele mai diferite îl pomenesc ca pe un divertisment de curte cu o mare popularitate, mai ales primăvara.

În *Letopisețul Țării Moldovei*, Grigore Ureche ne spune că Bogdan, fiul lui Alexandru Lăpușneanu, era un meșter neîntrecut în jocul Halcalei : „Nici de carte era prost, la călărie sprinten, cu sulița la halca nu prea lesne avea potrivnic, a săgita din arc tare nu putea fi mai bine" [4].

Jocul consta în smulgerea cu sulița în fuga calului, a unui inel, numit *halca*, cuvînt de origine orientală.

O altă întrecere, se pare tot de origine orientală, este *geritul* sau *girit*, un cuvînt care provine de la turcescul *djerit* — bastonaș sau trestie. La realizarea lui luau parte cam o sută de oameni. Împărțiți în două tabere, călări, ei veneau în goană unii spre alții aruncînd cu bețe de trestie și încercînd să-și lovească adversarii în piept. Sarcina dublă de a atinge pe adversar și în același timp de a scăpa de lovituri se baza pe o excepțională agerime, pe multă iuțeală și îndemînare.

Eberhard Werner Happel, descriind căsătoria cneazului Radziwill cu Maria, fiica lui Vasile Lupu, vorbește despre atari manifestări între care poate fi recunoscut și *geritul* : „Unii dintre ei se fugăreau unul pe altul și trăgeau totodată cu arcul după obiceiul turcesc. Alții știau să-și arunce tot trupul atît de iute dintr-o parte în alta încît nu-i putea nimeri nici o săgeată, ba chiar unii prindeau din zbor cu mîinile săgețile trase împotriva lor sau le aruncau în lături departe de ei. Pe alții îi vedeai sărind pe cai în goana mare, fără să se ajute cu mîinile. Alții ridicau de la pămînt săgețile trase, plecîndu-și uimitor trupurile din goana calului. Și alții se năpusteau călări (cu cai) cu atîta iuțeală și repeziciune unii asupra altora încît oamenii, caii și șeile se rostogoleau grămadă pe pămînt : dar se ridicau totuși în picioare, fără vătămarea nici unuia singur dintre ei" [5].

CEREMONIALUL DE CURTE ȘI ARTA PROFESIONIȘTILOR

Ceremonialul de curte nu a fost nici o clipă spectacol cu caracter ludic. Încărcate cu toată gravitatea unui act solemn, serios, menite să întărească autoritatea politică, să simbolizeze forța conducătorului și să stabilească ierarhiile de valori politice, sociale și morale ale societății feu-

[3] Nestor, *Cronica*, din G. Popa-Lisseanu, *Izvoarele istoriei...*, vol. VII, 1935, p. 137.

[4] Grigore Ureche, *Letopisețul Țării Moldovei*, București, 1955, p. 181—182.

[5] Eberhard Werner Happel, *Căsătoria Principelui Radziwill cu o principesă din Moldova*, în *Călători străini în țările române*, București, vol. V, 1973 p. 646.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

dale, ceremonialurile de curte au avut în întreaga lor organizare și desfășurare semne auditive și vizuale cu sensuri bazate pe o cunoaștere apriorică și o decodificare obligatorie.

Mai mult decît atît, în ceremonialul de curte există și elemente concrete de spectacol, în primul rînd sînt angrenați profesioniști, muzicanți de pildă, după cum și realizatorii costumelor, ba chiar și un organizator, un regizor ce veghează ca totul să fie pus la punct.

Printre cele mai complicate ceremonialuri de curte din țările române se numără cele de înscăunare a domnilor, mai ales în secolele al XVI-lea și al XVII-lea. Fiind o perioadă de vasalitate, ceremonialul trebuia să comunice atît afirmarea autorității față de cei din țară, cît și ascultarea față de suzeran, cele două elemente fiind într-o permanentă antinomie, domnul dorind să scape de puterea otomană dar neputînd arăta deschis și direct acest lucru.

Printre cele mai sugestive semne de manifestare a propriei autorități se înscrie și puternica revenire la ceremonialurile și obiceiurile bizantine, mai ales după căderea Constantinopolului, semn categoric de continuare a moștenirii culturale și politice a Imperiului roman de răsărit.

Elementele bizantine păstrate în ceremonialul de curte la care se adaugă și influențe orientale se grefează, începînd cu veacul al XVI-lea, și pe o conștiință politică de tip modern, aceea a întăririi puterii absolute, a centralizării puterii, pe ideea unificării țării, înfăptuită prima dată de Mihai Viteazul, și a recîștigării independenței, prezentă în numeroasele bătălii purtate de Petru Rareș și de Ioan Vodă cel Cumplit.

Un alt element important ce conferă acestor ceremonialuri dreptul la o atentă cercetare este și faptul că ele materializează întregul fast al epocii, înlocuind adeseori tendințe ce au fost exprimate pe alte meleaguri și prin alte mijloace, construcții, palate, edificii publice etc.

Numeroase descrieri, făcute mai ales de călătorii străini, subliniază fastul și complexitatea ceremonialurilor, subliniindu-se și semnificația lor simbolică sau de spectacol.

În însemnările lui Marco Bandini, venit în Moldova după 1640, găsim descrieri ale acestui fast : „alaiul de intrare și ieșire a domnului este plin de atîta strălucire, încît cel care îl vede pe acest domn nu se poate mira îndeajuns, cînd ia seama la starea Moldovei, la orașele și satele sale nu prea dese și la faptul că nu se sapă în această țară mine de aur și argint ”[6].

Același martor ocular descrie și o călătorie a domnului prin țară : „Dar înainte de a porni, cu vreo două-trei săptămîni, el dă de știre pe unde va merge, pentru ca să fie transportate acolo toate cele necesare. Este precedat de trei mii de călăreți dispuși în escadroane și apoi urmează în linie rînduită două mii de pedeștri. El însuși lăsînd un interval potrivit, călărește falnic la mijloc între cei 50 de halebardieri și 100 de ieniceri. Aripa dreaptă și cea stîngă a ienicerilor sînt întărite strălucit și efectiv de nobilimea moldoveană, pe cai cu valtrapuri bogate și printre ei sînt amestecați și turci și greci. Alți „baroni” în haine splendide îi preced cam cu o jumătate de stadiu. Alți „eodem statio” înveșmîntați în mătase urmează, ba în număr de 300, ba de 400, pe cai frumoși împodobiți. Iar restul armatei, ajungînd la numărul de 10 000—12 000 înconjoară de aproape pe domn, desfășurîndu-se în formă de semilună. Doi peici nu se despart de domn, unul ținînd mîna dreaptă, celălalt cea stîngă pe valtrapul calului, alți 20 îl înconjoară din amîndouă laturile, cu toții îmbrăcați în purpură și purtînd scufe prel ungi împodobite cu stele dese sau semilune de argint aurit”[7].

Mai mult decît călătoriile, încoronarea este aceea care dezvăluie cel mai clar elemente de semnificare ale ceremonialurilor de curte.

Franco Sivori, un italian al cărui destin este strîns legat de cel al lui Petru Cercel ne-a lăsat o amplă descriere a venirii acestuia ca domn în Țara Românească : „Pornind la drum, alaiul urma în ordinea aceasta : în frunte pășeau vreo cinci sute de pedestrași români toți îmbrăcați la fel, parte halebardieri și parte archebuzieri cu steagurile lor și cu tobe, veneau trei sute de turci bine echipați călare, cu armament ușor, cu steagurile lor, cu tobe, trîmbe și alte instrumente obișnuite la turci, care făceau un mare vuiet, după aceea stindardul Sultanului, și apoi cincizeci de călăreți constînd din escorta și camerierii domnului. Urmau apoi marele cancelar (logofăt) al țării și marele spătar care poartă spada domnului, după care la o depărtare de 10—12 pași urma măria sa călare, învestmîntat regește, alături de care era marele scutier al sultanului, personaj de mare

[6] Marco Bandini, *Însemnări despre lucrurile din Moldova*, în *Călători străini despre țările române*, vol. V, p. 332.

[7] *Ibidem*, p. 340—341.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

vază și cinste, care trebuia să-l însoțească pe domn pînă în Țara Românească pentru a-l pune în stăpînire și a-l încorona" [8].

De la Croix, bun cunoscător al vieții de la Constantinopol, unde a stat, vizitînd și țările române a lăsat, la rîndul lui, o descriere amplă și a ceremonialului de numire a domnului în capitala imperiului otoman, urmată și de cea din țară. În scrierile lui descoperim semnificațiile fiecărui gest după cum și obligația respectării regulilor.

„Toți cei chemați conduc pe domn la palatul marelui vizir care-i vestește intenția sultanului, alegerea pe care a făcut-o în persoana sa pentru a-și cîrmui poporul și-i dă ca semn al numirii un caftan, alte caftane fiind împărțite celor mai de seamă din suita sa, și cînd iese de la audiență — o sută de ceauși îl însoțesc la palatul său, unde el îi răsplătește cu cîte trei piaștri de cap. În această zi pînă seara și în zilele următoare, nu se aud în curtea acestui domn decît tobe, trompete, țambale și oboiuri" [9].

În *Descriptio Moldaviae*, Dimitrie Cantemir prezintă cu lux de amănunte un asemenea ceremonial, insistînd mai ales asupra muzicii. La Istambul, centrul atenției se îndreaptă către vizita pe care domnul o făcea sultanului : „La venire îl întîmpină cu mare cinste miralem-aga și cheamă de îndată tabulhanaua, adică muzica împărătească, orînduită pentru domnitor. În timp ce aceasta începe să bată darabanele și să cînte din flaute și din alte instrumente folosite la turci, tot alaiul pornește din curtea împărătească în această ordine : cei dintîi vin ceaușii, doi cîte doi, după ei tot doi cîte doi agalarii vizirului, îmbrăcați în aceleași veșminte cu care se înfățișează în divanul sultanului, urmează boierii împreună cu chehaia domnitorului, după care în sfîrșit vine miralem-aga purtînd cu sine steagul desfășurat și două cozi de cal"[10].

Tot în cadrul ceremonialurilor de curte intră și primirea ambasadorilor străini și a diferiților oaspeți. Nu vom insista însă asupra lor, cu atît mai mult cu cît în această epocă există și manifestări teatrale propriu-zise, reprezentații și montări organizate cu prilejul diferitelor sărbători.

Fiind la Iași în 1647, Marco Bandini, a organizat un astfel de spectacol descris pe larg în însemnările sale : „S-a format deci o procesiune pornind de la parohie : 12 copii îmbrăcați ca îngeri precedau corul preoților și de asemeni trei regi încoronați reprezentînd taina acestei sărbători. Doi copii cu fața delicată purtau soarele și luna tăiate din lemn în felul acesta. Soarele în veștmînt de aur își răspîndea razele strălucitoare și era aplicat pe fața copilului în așa fel ca să apară fruntea și obrazul îmbujorat și ca el să poată saluta nestingherit pe domn. Tot astfel și fața plină a lunii de argint strălucea împodobită de nori diafani în chip de coroană, în așa fel ca fruntea și fața copilului să imite arta pictorului și să bucure ochii domnului și ai boierilor (...). Doi copii stînd înaintea tronului domnului și în văzul boierilor țineau scuturi cu stema domnului și cu cea a țării. Soarele și Luna, ca slujitori ai fericitei Fecioare, țineau chipul ei. Soarele se mișca spre răsărit și luna spre apus cu o mișcare tremurată. Fecioara născătoare de Dumnezeu înfățișa magilor spre adorare pe copilul Iisus, deasupra reprezentării căruia se învîrtea o stea strălucitoare în mers circular (...). După chipul născătoarei de Dumnezeu un copil de șapte ani îmbrăcat ca înger ridicat pe umăr, cu fața blîndă și purtînd coroană cînta cu glas limpede pe limba moldovenească *Slavă lui Dumnezeu întru cei de sus*"[11].

Mult mai importante decît acestea sînt înscenările cu caracter politic organizate de către conducătorii țării sau ai orașelor cu un scop educativ evident.

Printre cele mai importante montări cu caracter civic și politic se pare că sînt cele organizate de Petru Rareș în timpul conflictului său cu polonezii din 1537, urmărind mai ales să arate tendința acestora de expansiune.

Date despre aceste montări se găsesc într-un raport făcut regelui Poloniei de către unul dintre ambasadorii săi, martor ocular al lor în 1538 : „Se spune chiar că s-au făcut un fel de jocuri în capitală (primaria civitas) și în alte locuri și că au fost îmbrăcați unii care să reprezinte persoana maiestății regale și să reproducă spusele regelui, cuvinte prin care (a îndemnat) ordinul nostru să facă o incursiune în Valahia, și iarăși au instruit pe alții care să răspundă în numele întregii armate, cum că nu au de gînd să intre în Valahia înainte ca drepturile și privilegiile lor să fie confirmate de către maiestatea regală, ca și cum aceasta ar fi fost motivul recrutării unei armate atît de mari,

[8] Franco Sivori, *Plecarea spre Țara Românească*, în *ibidem*, vol. III, 1971, p. 6—7.

[9] De la Croix, *Relațiile despre provinciile Moldova și Valahia*, în *ibidem*, vol. VII, 1980, p. 257—258.

[10] Dimitrie Cantemir, *Descrierea Moldovei*, București, 1973, p. 163.

[11] Marco Bandini, *Însemnări despre lucrurile din Moldova*, în *Călători străini despre țările române*, vol. V, p. 335—336.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

să se discute despre confirmarea drepturilor şi să nu se lupte cu dumşanii. Sau, ca şi cum, dacă ar fi fost înfăptuită vreo acţiune strălucită împotriva valachilor, (acest lucru) nu ar fi fost îngăduit şi cinstit, ca întreg ordinul ecvestru, conform dreptului său să ceară — dacă în vreun fel ar fi fost făcut ceva împotriva constituţiilor regatului — ca acesta să se îndrepte de către maiestatea regală, care văzînd atîta grabă de supunere a aceluia (a ordinului), n-ar fi putut hotărî niciodată să refuze ceva unui solicitant atît de merituos faţă de sine şi faţă de regat'' [12].

Demn de remarcat este faptul că diferiţi soli şi oaspeţi străini care au venit în ţările române menţionează adeseori prezentarea unor ,,comedii'' sau a unor înscenări fie de profesioniști, măscărici, pehlivani, soitari, fie anume organizate în cinstea lor. Conrad Iacob Hiltebrandt, însoţitorul lui Sternbach, trimisul regelui Suediei în Ucraina şi în Transilvania, descrie un astfel de spectacol dat în cinstea ambasadorului suedez, primit cu cinste de către domnul Moldovei între 1656—1658. Sosirea oaspeţilor a avut loc în ziua de 28 decembrie, ceea ce ne dă posibilitatea să-l integrăm în ansamblul obiceiurilor de iarnă, remarcînd totodată şi diferenţa faţă de jocurile dramatice păstrate ulterior. ,,Cum a intrat în cvartirul ce ni s-a atribuit, i s-a înfăţişat domnului sol un fel de joc. Era un cerb în care se ascundea un om. Un ştrengar dănţuia cu el şi apoi culca cerbul la pămînt cu o săgeată'' [13].

Acestor montări li s-au adăugat în perioada medievală şi spectacolele profesioniste, îndeosebi ale pehlivanilor, măscăricilor şi soitarilor.

Pehlivanii sînt acrobaţi şi gimnaşti cu tehnică de excepţie. Menţionaţi de cronici, admiraţi cu prilejul unor mari sărbători, îndeosebi a nunţilor domneşti, ei sînt de cele mai multe ori veniţi de la Istambul, dar nu este exclus ca printre ei să fi fost şi artişti locali, distrînd nu numai pe domni şi pe boieri, ci şi pe oamenii obişnuiţi. Cele mai interesante mărturii în legătură cu arta pehlivanilor le avem de la Radu Popescu Vornicul, care descrie logodna Catrinei, fiica lui Duca Vodă cu Ştefan, fiul lui Radu Vodă, în 1665 [14], după cum şi în descrierile cronicarilor români sau a oaspeţilor străini care au asistat la căsătoria Mariei, fiica lui Vasile Lupu cu Radziwill, sau a Ruxandrei cu Timuş Hmielniţchi, aşa cum au fost Ioan Kemeny sau Eberhard Werner Happel.

,,Adus-au pehlivanii de cei de joacă pă funii — ne spune Radu Popescu Vornicul — şi de alte lucruri adusese şi un pehlivan hindiu carele făcea jocuri minunate şi nevăzute pre locurile noastre : iute om era şi vîrtos. Lîngă altele dă nu le putem lungi, făcea aceasta mai ciudat : 8 bivoli punea la rînd şi se răpeziea iute şi sărind, să da peste cap în văzduh, peste ei şi cădea în picioare dă ceea parte ; altă, un cal domnesc, gras, mare îşi lega chica de coada-i, să-l bătea comişălul cît putea şi nu putea să-l mişte din loc ; alta, un copac mare den pădure adusese neted şi înfipt, d-au suit pă dînsul ca o maimuţă : deci după multe jocuri ce au făcut sus în vîrfu-i, s-au slobozit de acolo cu capul în jos şi au dat în picioare ; alta un tulpan lung de mai mulţi coţi, il ţinea oamenii în mîini, cît era, şi să răpăzia iute mergea călcînd pă tulpan şi nu să afunda ; alta, să prindea mulţi oameni cîte doi în mîini şi făcea chip ca o bute cu mîinile şi mai lung şi să răpeziea iute şi intra cu capul pen gaura aceea şi nu-l simţea oamenii şi de ceea parte cădea în picioare'' [15].

Şi Ioan Neculce în letopiseţele sale ne aminteşte de ,,pehlivanii'' de la nunta Catrinei cu Ştefan, fără să se oprească la amănunte aşa cum a făcut cronicarul muntean.

Căsătoria Mariei cu Radziwill, organizată cu un fast ieşit din comun de către Vasile Lupu, a fost un prilej şi pentru numeroase momente spectacologice.

Eberhard Werner Happel precizează că sărbătoarea a ţinut 12 zile : ,,cu toate veseliile şi petrecerile ce se pot închipui în care timp muzicanţii turci care fuseseră trimişi chiar de la curtea sultanului în acest scop au distrat pe domnii oaspeţi. Au mai venit aici comedianţi, scamatori sau panglicari, acrobaţi, luptători cu pumnii şi cu spada, dănţuitori pe săbii şi puzderie de alţii de teapa lor care ştiau să înfăţişeze fel de fel de născociri înveselitoare. Se mai puteau vedea şi tot felul de sărituri ciudate şi jocuri minunate de bărbaţi turci şi de femei care erau în parte din Circasia. Fuseseră construite anume diferite imitaţii de castele, palate şi corăbii care erau luate cu

[12] Acta Tomiciana t. 18 zwodu Opalinskiego (1538—1539), f. 7—12. Biblioteca Kornick, microfilm nr. 2546, R la Biblioteca Narodowa Varşovia, apud Victor Eskenazy, *Note asupra teatrului medieval românesc. Pe marginea unui izvor inedit din anul 1538*, în SCIA, seria Teatrul, Muzică, Cinematografie, t. 20, nr. 2, 1973, p. 226.

[13] Conrad Iacob Hiltebrandt, *Călătoria prin Moldova în Ucraina* în *Călători străini despre ţările române*, vol. V, p. 596—597.

[14] Se referă la Radu Leon care a domnit în Muntenia între 1664—1669.

[15] Radu Popescu Vornicul, *Istoriile domnilor Ţării Româneşti*, Bucureşti, 1963, p. 135.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

asalt și cucerite. Și s-au arătat atunci multe feluri de dihănii și arătări ciudate de tot soiul de animale. Niște oameni cu chipuri de uriași se luptau cu lei și elefanți, alții purtau pietre mari și peste măsură de grele pe care alții la rîndul lor le sfărîmau pe trupul acestora în bucăți mărunte, cu ciocane mari de fier"[16].

Fără posibilitatea de a stabili cu adevărat în ce moment au apărut măscăricii la curțile domnești și boierești din țările noastre și ei aparțin profesioniștilor artei spectacolului. Johannes Sommer de pildă vorbește despre bufonul lui Despot-Vodă: „Era printre slujbașii unguri la curte un călăreț mare și mătăhălos la trup și glumeț de altminteri, dar totuși bun oștean numit Telegechi. Acesta îl desfăta mult pe Despot, căci în chip de bufon înveselea des curtea prin glumele sale cu haz" [17].

Documentele au păstrat numele lui Petre Bolea, măscăriciul lui Petre Șchiopul, care l-a urmat pe stăpînul său în pribegie, murind pînă la urmă sărac pe străzile Veneției, după dispariția din viață a fostului domn. Paul din Alep ne vorbește despre măscăricii de la curtea lui Matei Basarab: „Sîmbătă dimineața, a doua zi de Bobotează, toți măscăricii și scamatorii, cu tobele, fluierele, timpanele și trompetele, cîntăreții turci și români se duceau prin toate casele celor bogați, îi înveseleau cu jocurile și cu instrumentele lor și felicitau pe domnul nostru patriarh cu prilejul sărbătorii... La sfîrșit au venit un servitor negru călare pe un catîr mic și un alt rob călărind un măgar, aceasta pentru a stîrni rîsul și glumele celor de față" [18].

Documentele vremii ne relatează prezența unor măscărici și la curtea lui Vasile Lupu, destul de bine plătiți, așa cum a fost Mihalache, fiu la rîndul său al unui bufon, care ajunge „blănar", după cum și la curtea lui Grigore Ghica sau Constantin Brîncoveanu.

Tot din aceeași categorie a măscăricilor sînt și soitarii sau suitarii, cu singura diferență că în loc să fie îmbrăcați cu tichia de nebun pe cap, ei poartă haine soldățești zdrențuite și peticite.

Franz Joseph Sulzer un cercetător austriac de origine elvețiană în lucrarea sa *Geschichte des transalpinischen Daciens*, publicată la Viena în 1781, îi vede pe suitari la curtea lui Alexandru Ipsilanti: „Unul dintre ceaușii princiari sau trompetiștii curții, care în mod normal este și bufonul curții sau șeful lor, primește de la principe porunca de a organiza un spectacol. Acest lucru nu se petrece prea des, ci doar atunci cînd după masă principele este în toane bune, are timp liber sau un musafir străin și vrea să-i arate strălucirea curții sale. Îndată șase tineri îmbrăcați în haine turcești albe și roșii cu bețe de argint în mîini și căciuli de blană pe cap fac un gest cu mîna pe piept arătînd că porunca stăpînului va fi îndeplinită, curăță sufrageria și deschid după un timp scena cu un prolog, care conține și subiectul. Însăși sala în care au fost pînă atunci devine loc de joc. Costumele sînt o combinație de tunică austriacă ruptă sau un alt costum străin sau local. Costume femenine nu există, iar atunci cînd există, un rol femenin este jucat tot de un ceaușș mustăcios" [19].

La toate aceste forme s-ar mai putea adăuga și teatrul de umbre și teatrul de păpuși, după cum și nenumărate spectacole de dans, dar un lucru este cert, acela al existenței artei teatrale, al popularității ei și al materializării în forme bazate în primul rînd pe amestecul genurilor și complexitatea mijloacelor de expresie.

Teatrul medieval a fost legat de viața de fiecare zi, fiind totodată și în mod categoric prilej de sărbătoare și manifestare a bucuriei și a dragostei de viață.

[16] Eberhard Werner Happel, *Moldova*, în *Călători străini despre țările române*, vol. V, p. 647–648.

[17] Johann Sommer, *Viața lui Iacob Despot, Domnul Moldovei*, din *Călători străini despre țările române*, București, 1970, vol. II, p. 264–265.

[18] Paul din Alep, *Sărbătoarea Bobotezei*, *ibidem*, ed. cit., vol. VI, 1976, p. 117.

[19] Franz Joseph Sulzer, *Geschichte des transalpinischen Daciens*, vol. II, Viena, 1781, p. 401.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

INVENTARUL MANUSCRISELOR MUZICALE ROMÂNEȘTI AFLATE LA MĂNĂSTIREA SF. PAVEL DE LA MUNTELE ATHOS

de ANDRIJA JAKOVLJEVIĆ
(Grecia)

În memoria Annei Pennington

În timpul cercetărilor mele de texte muzicale la Muntele Athos, am descoperit la 6 iulie 1966 un grup de manuscrise necunoscute păstrate în biblioteca mănăstirii Sf. Pavel. Mulțumită bunăvoinței bibliotecarului, fratele Theodosios, am avut posibilitatea să alcătuiesc un scurt inventar al acestor documente muzicale românești, nemenționate pînă acum în nici un catalog tipărit [1].

Toate manuscrisele sînt de origine românească și, prin urmare, de mare valoare pentru istoria muzicii românești și legăturile acesteia cu muzica din perioada bizantină și post-bizantină. Cele mai multe din acestea aduc o lumină nouă asupra secolului al XIX-lea, perioadă în care călugării români de la Muntele Athos utilizau încă alfabetul cirilic și notația bizantină tîrzie. Alfabetul slav, prezent în manuscrise valahe și moldave din secolele XV—XVI, ca și din secolele următoare, a fost folosit în special în diverse școli de cîntare [2]. Noua descoperire a manuscriselor muzicale de la mănăstirea Sf. Pavel îi va ajuta pe muzicologii români să studieze în profunzime propria lor muzică, așa cum era practicată la Muntele Athos. Totodată textele reprezintă dovada continuității documentelor muzicale medievale românești, legătura acestora cu cele din perioadele tîrzii.

1. — Secolul al XIX-lea. Ms. (A/G). Hîrtie, 192 × 235 mm. 519 foi numerotate. Înveliș de carton foarte avariat.

P.305r; Ieromonahul „Ghelasie Besarabeanul". An?

2. — 1845 A.D. Stihirar Ms. 196 (V/2). Hîrtie, 184 × 239 mm. 608 foi numerotate. Piele verde și înveliș de carton.

Textul cu notație începe la p. 5: „Tomul întîiu. Septembrie 1iu. (În)ceperea anului nou și pomenirea Părintelui nostru Semeon Stîlpnicul. Seara, slava glas al VI-lea". P. 55; „Noembrie, în 20 zile: Înainte Prăznuirea Intrării în biserică, și Cuviosul Grigorie Decapolitul ale căr(ui) moaște se află în țara aceasta, la mănăstirea Bistrița". P. 537: „ ... Acest Stihirar(i)on al Pe(n)ticostar-

[1] A se vedea S. Evstratiadis, *Catalogue of Greek Manuscripts in the Library of the Laura on Mt. Athos*, vol. XII, Cambridge Mass. Harvard Theological Studies, 1925; Idem, Κατάλογος τῶν κωδίκων τῆς Μεγάλης Λαύρα Paris, 1925; Sp. Lampros, *Catalogue of the Greek Manuscripts on Mount Athos*, Cambridge University Press. Vol. I, 1895; Vol. II, 1900. Descrierea completă a manuscriselor românești din mănăstirea Sf. Pavel va fi publicată de Gr. Stathis în cel de al treilea volum al său Τά χειρόγραφα βυζαντινῆς μουσικῆς (Athena). În curs de apariție.

[2] Ch. Ghenea, *Din trecutul culturii muzicale românești*, București, 1965; G. Ciobanu, *Școala muzicală de la Putna*, în *Muzica*, an XVI, 1966, nr. 9, p. 14—20; G. Panțîru, *Școala muzicală de la Putna*, în *Studii de muzicologie*, vol. VI, București, 1970, p. 31—67; A. E. Pennington, *Evstatie's Song Book of 1511: Some Observations*, în *Revue des Etudes Sud-Est Européennes*, an IX, 1971, nr. 3, p. 565—583; idem, *A Polychronion in Honour of John Alexander of Moldavia*, în *The Slavonic and East European Review*, vol. L, 1972, nr. 118, p. 90—99; idem, *Stefan the Serb in Moldavian Manuskripts*, în *The Slavonic and East European Review*, 1973, nr. 122, p. 107—112; idem, *The Composition of Evstatie's Song Book*, în *Oxford Slavonic Papers*, New Series, vol. VII, 1973, p. 92—112 + 8 fasc.; idem, *Music in Sixteenth-century Moldavia: New Evidence*, în *Oxford Slavonic Papers*, an XI, 1978, p. 64—83; idem, *Seven Akolouthiai from Putna*, în *Studies in Eastern Chant*, vol. IV, St. Vladimir's Seminary Press, Crestwood, N.Y., 1979, p. 114—133.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

(ului) este ... (neclar !) la anul 1845, ghenar 1". P. 204 ; „Ianuarie în 20 de zile : Preacuviosul părintele nostru Evtimie cel Mare. Seara, Slava glas (al) III(lea)". P. 456 are o inscripţie : „Barbu. 1845, ghen(ar)12".

3. — Secolul al XIX-lea Ms. 206. Hîrtie, 173 × 213 mm. 91 de foi paginate. Înveliş cafeniu, mîncat de carii. Fără inscripţii.

4. — Secolul al XIX-lea. Antologie.Ms. 252. Hîrtie, 150 × 212 mm. 412 pagini numerotate. Înveliş de piele închisă la culoare. Destul de deteriorat.

Începe cu heruvicele greceşti în toate cele 8 glasuri, compuse de Petre Lampadarul (din Pelopones).

P.	1	Glas	I	P	10	Glas	V
„	3	„	II	„	12	„	VI
„	5	„	III	„	15	„	VII
„	8	„	IV	„	17	„	VIII

5. — Secolul al XIX-lea (1887, 1889). Antologie. Ms. 256 (V/3). Hîrtie, 120 × 183 mm. 91 de foi paginate. Înveliş ?

F.1^{r} : „La sfî(n)ta şi d(u)mnezeiasca Liturghie. Glas II". F . 31^{v} : „1887, februarie 18. Antonie Shimonahu". F. 62^{r} : „Doxologie a lui Kyr Petru Vizantie tradusă în româneşte de părintele Nectarie Glas. V, pa".

6. — Secolul al XIX-lea (sau începutul sec. XX). Ms. 301 (V/3). Hîrtie, 108 × 157 mm. 285 de foi paginate. Începutul şi învelişul original sînt pierdute. Copertă provizorie.

7. — 1885 A.D. Antologie, Ms. 315 (V/4). Hîrtie, 134 × 164 mm. 38 foi paginate. Înveliş verde de pînză.

F. 13^{r} : „Heruvic a lui Constantin, Glas I". F. 27^{r} : „1885, martie 20. Iacob Monahul, pacatosul".

8.— Secolul al XIX-lea (1869, 1887). Ms. 375. Hîrtie, 158 × 226 mm. 31 de foi. Înveliş de piele bine păstrat, cu un ornament central imprimat în aur.

F. 31^{r}, pe partea inferioară a marginii : „1887, maiu 4. Serghie Shimonahul". O parte a manuscrisului conţine muzică dintr-o ediţie tipărită.

Un tipicon se găseşte la p. 21.

9. — Secolul al XIX-lea (1897). Ms. 376. Hîrtie, 155 × 213 mm. 88 de pagini. Înveliş de pînză verde, cu o cruce în centru.

F. 86^{v} are anul 1897.

10. — Secolul al XIX-lea. Ms. 393. Hîrtie, 149 × 188 mm. 24 de foi paginate. Înveliş de pînză de culoare închisă, cu o cruce de aur imprimată în centru.

F.1^{r} : „La Vecernie, Glas VI, pa ϑ , singur glasul". F. 14^{v} : „A doua sedelnă, aceeaşi podobie".

11. — 1893 A.D. Ms. 396. Hîrtie. Dimensiuni ? 103 foi. Înveliş de piele frumoasă, cu o cruce.

F. 99^{v} : „Serghie Sh(imonahul) p(r)otopsalt". La F. 100^{r} : „Heruvic grecesc, ihos IV. Urmează : „Aksion, ihos II Tonisirea Părintelui Nictarie Protopsaltul Sf(întului) Munte...(sic)" (ff.102^{v} — 103^{v}). Inscripţie, f. 103^{v}. „Telas, 1893".

12. — Secolul al XIX-lea (1880, 1883, 1887, 1893) Ms. 407. Hîrtie, 145 × 201 mm. 42 de foi paginate. Învelişul original este pierdut. Înveliş de plastic roşu şi întunecat.

Inscripţii : F. 1^{r} : „A. 1893" ; F. 17^{v} : „1887, iulie 2. Carea" (?) : F. 23^{v} ; „1883, iunie 25. Schitul Lacul. Părintelui Ionichentie Cîntăreţul" ; F. 24^{r} : „23 octomb. 1880. De A : J. C :A A :C". Începe cu melodii compuse de Protopsaltul Nectarie.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

13. — Secolul al XIX-lea (1868, 1878). Ms. 408. Hîrtie, 162 × 206 mm. 68 de foi paginate. Învelișul original este pierdut. Copertă din plastic violet.

Melodii în românește și grecește. F. 8ᵛ : "Αυτὰ τὰ δύο δοξαστικὰ εἶνε τοῦ παπὰ Θεοδόσιου, ἀπὸ τὸν ταλίον (NB)τοῦ ἁγίου Ἰωανοῦ τοῦ θεολόγου ἐκ τὶς πρόβ(λ)ακα". F. 20ʳ : „Aceste cîntări sînt scrise de cel mai mic între ierodiaconi, Nicandru Ierodiaconu Prodromitu, la anul 1878, luna octombrie". F. 39ʳ : „1868, oct. 23".

14. — 1897 A. D. Ms. 409. Hîrtie. Dimensiuni (?) 311 pagini. Copertă de piele roșie.

P(?)ʳ : „Egolpion (?) sau flori alese de cîntări bisericești... (sic) s-au scris la anul 1897, martie 30. Sfîntul Munte Athos, Schitul Lacul. Înălțarea Domnului. Slavoslovie compusă în grecește de Meletie Sisaniu și tradusă în românește de... (Sfînția) sa P(ărin)tele Gherontie Românul. Glasul II".

15. — Secolul al XIX-lea. Ms. 410. Hîrtie, 174 × 230 mm. Foi ? Copertă de piele verde și roșie, cu o cruce în mijloc.

F. 19ᵛ : „Heruvice mari adunate de la mai mulți coecali (?), Glas I."

16. — Secolul al XIX-lea (1868). Ms. 411. Hîrtie. Dimensiuni ? 79 de pagini. Copertă de carton, foarte deteriorată.

P. 70 : „Nectarie Protopsalt, Aghionitis, 1868, august 13". Pe f. 68ᵛ începe un Tropar pentru Paști scris în alfabetul grec și slav.

17. — Secolul al XIX-lea. Ms. 412. Hîrtie, 134 × 190 mm. 82 pagini. Copertă de pînză roșie. Însemnări slavone pentru glasuri.

18. — 1906 A. D. Ms. 413. Hîrtie, 132 × 179 mm. 15 foi. Copertă de carton închis.

F. 15ᵛ: „1906, martie 28. Inochentie Shimonahul".

19. — 1912 A.D. Ms. 414. Hîrtie, 182 × 203 mm. 199 foi. Coperta ?

F. 199ᵛ : „Martie, 26. Luni în Săptămîna luminată, scrisă de mine, păcătosul ierodiacon Teodosie Duca". Începe cu Anixandarele de Hurmuz.

20. — Secolul al XIX-lea sau al XX-lea (1929). Doxastar, Ms. 415. Hîrtie, 183 × 202 mm. I + 57 foi. Copertă de pînză verde cu o cruce.

F.1ʳ (nepaginat) : Doxastariu... 1929. Părintele Ioachim Ier(odiaconul) Sh(imonahul). Slavele pe 8 glasuri a(le) lui Kyr Iacov Protopsaltul, traduse de părintele Nictarie. Glas I.

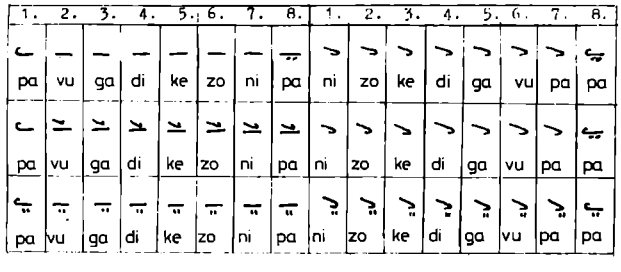
21. — Secolul al XIX-lea ? Antologie, Ms. 416. Hîrtie, 170 × 220 mm. 47 foi. Copertă de hîrtie.

F. 6ʳ : „Heruvic a lui Constantin, glas I. Heruvic grecesc, al lui Kyr Petru Lambadarie, ihos I. Axion românesc, al lui Ștefănac(he), glas II". Inscripție pe F. 47ᵛ : „1916, august 23. Monte Atos. Iacob Deceu, monah Israilia".

22. — Secolul al XIX-lea (1914) Antologie. Ms. 417. Hîrtie, 163 × 203 mm. I + 44 foi. Copertă de pînză verde cu o cruce în centru.

Prima foaie, nenumerotată : „Nectarie Hușanu. Protopsaltul Sfînt(ului) Munte Athos. Octombrie 5, 1914". Pe aceleași foi există o explicație teoretică a semnelor din notația bizantină tîrzie în România (așa-numita „Psaltichi tehni").

Scara diatonicească



https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Note suitoare

Ison		drept
oligon		un ton (oun ton)
kendime		» »
kendima		2 tonuri
ipsili		4 tonuri
petasti		1 ton

Note pogorîtoare

epistrof		oun ton
iporoi		două dese pogorîtoare
elafron		» tonuri sărite
hamili		patru » sărite

ANEXA I

ÎNSEMNĂRI ŞI INDEX CRONOLOGIC (AL MANUSCRISELOR)

133 (A/6) Secolul al XIX-lea
196 (V/2) 1845 A.D.
206 Secolul al XIX-lea
252 „ „
256 (V/3) „ „ (1887, 1889)
301 (V/3) Secolul XX-lea
315 (V/4) 1885 A.D.
375 Secolul al XIX-lea (1869, 1887)
376 „ „ (1897)
393 „ „
396 1893 A.D.
407 Secolul al XIX-lea (1880, 1883, 1887, 1897)
408 „ „ (1868, 1878)
409 1897 A.D.
410 Secolul al XIX-lea
411 „ „
412 „ „
413 1906 A.D.
414 1912 A.D.
415 Secolul al XIX-lea
416 „ „ ?
417 „ „ ? (1914)

ANEXA II

REGISTRU DE NUME ŞI INDICAŢII DIFERITE.

„Axion" 11(396) 102^{v}; „aczion" 21(416) 32^{v}.
Antonie „shimonah" 5(256 V/3) 31^{v}.
„Bisernic" 2 (196 V/2)55.
Bistriţa, mănăstire 2(196 V/2)55.
Constantin 7(315 V/4).13^{r}, 21(416)6^{r}.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

*D*eceu monah Israilia (din M. Athos 21 (416)47^{v}.
„Doauă dese pogorîtoare" 22(417).
Doxastarion 20(415).
„Drept 22(417).
*E*vtimie 2(196 V/2)204.
*G*helasie Besarabeanul ieromonah 1 (133 A/6)305^{r}.
Gherontie „Romînul" 14(409) 299.
„grecesc" (Imnul heruvic) 11(396)100^{r}; „grece(s)c" 21(416)10^{v}.
Grigorie Decapolitul 2(196 V/2) 55.
*I*acob, monah 7(315 V/4)27^{r}.
Iacov „protopsaltul" 20(145)1^{r}.
Ioachim ier(omonah) sh(imonah) 20(145).
Ionichentie „cîntăreţul" 12(407)23^{v}, „shimonahul" 18(413)15^{v}.
*M*eletie Sisaniu 14(409) 299.
*N*ectarie 5(256 V/3)62^{r}; „protopsaltul" 11(396) 102^{v}; „protopsalt aghioritis" 16(411)70, 20(145)1^{r}; Hușanu, „protopsaltul Sf(î)nt(ului) Mt. Athos 22 (417).
*N*icandr(u ?), ierodiacon prodromitu 13(308) 20^{r}.
„Note pogorîtoare" 22(417).
„Note suitoare" 22(417).
„*P*atru tonuri sărite" 22(417).
Petru Lampadarie (din Peloponez) 4(252), 21(416)10.
Petru Vizantie 5(256 V/3) 62^{r}.
Prov(l)aca 13(408)8^{v}.
„Psaltichi tehni" 22 (417).
„*R*omănește" 5(256 V/3)62 ; „românește " 14(409) 299 ; „romunesc" 21(416)32^{v}.
*S*erghie „shimonahul" 8(375)31^{r}, „protopsalt" 11(396)99^{v}.
Ștefănac(he) 21(416)32^{v}.
*T*eodosie Duca, ierodiacon 19(414) 199^{v}.
Teodosie Preotul 13(408)8^{v}.
Toma Todorescu 8(375)31^{r}.
„Ton" 22(417).
„Tonuri" 22(417).
„Tonuri sărite" 22(417).
„*U*n ton" 22(417).

ADDENDA

Serviciul pe care-l face culturii muzicale românești autorul „Inventarului" de mai sus este de necontestat. Prin acesta luăm cunoștință de manuscrise muzicale a căror existență nici nu o bănuiam. Mai mult, prin aceste documente muzicale avem dovada incontesabilă că legăturile dintre români și Muntele Athos — la care ne vom referi și mai jos — s-au continuat pînă la începutul secolului nostru și chiar pînă în prezent.

Nu ne vom putea da seama, desigur, de adevărata valoare a acestor manuscrise decît după cercetarea lor atentă, dar și așa trebuie să fim recunoscători autorului pentru acest neașteptat și neprețuit dar pe care ni l-a oferit.

Am lăsat articolul în forma în care ne-a fost trimis, traducîndu-l din limba engleză în limba română, pentru a-l face accesibil cît mai multor cercetători români. Față de original, ne-am permis să transpunem din chirilică în alfabetul latin toate „inscripțiile" pe care ni le-a comunicat autorul. Am făcut acest lucru pentru a îndepărta unele mici inadvertențe în transcriere, inevitabile — am putea spune — oricui nu cunoaște foarte bine limba folosită de autorul manuscrisului.

Pentru a feri de greșeli pe cei ce vor folosi acest articol, menționăm că de la M. Gr. Poslușnicu a rămas confuzia între Nectarie Shimonahul — prezent de patru ori în inscripțiile date — și Nec-

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

tarie Frimu, devenit apoi ca arhiereu Nectarie Tripoleos [1]. În publicarea creaţiilor şi traducerilor făcute de Nectarie Shimonahul, Ieromonahul Dometie Ionescu afirmă — în prefaţa Antologiei publicate — că, pentru a face „un buchet mai mărişor", a inclus şi creaţii ale altor autori. Printre aceştia figurează şi Nectarie Frimu [2]. Este vorba deci de două persoane care poartă acelaşi nume, aşa cum se întîmplă adesea în monahism.

Considerăm că este bine să semnalăm specialiştilor români, cu acest prilej, că în bibliotecile din străinătate mai există încă 27 de manuscrise scrise în ţară. Înainte de prezentarea listei acestora, vom menţiona succint legăturile ţărilor române cu Athosul, în primul rînd cu mănăstirea Sf. Pavel.

Athosul a fost în atenţia domnitorilor români, din cîte se ştie, din jurul anului 1360, de pe timpul lui Nicolae-Alexandru socotit, de fiul său Vladislav-Vlaicu (1364—1377), ctitor al mănăstirii Cutlumuz. Dacă dovezile susţinerii materiale a lăcaşurilor de cultură spirituală athonite sînt puţine pînă la căderea sub turci a Constantinopolului (1453) şi a despotatului sîrbesc (1459), după aceea, domnitorii ţărilor române, ca şi unii boieri, au dus o susţinută politică de solidaritate ortodoxă — avînd desigur şi un substrat antiotoman — ajutînd un important număr de mănăstiri athonite cu bani, manuscrise, broderii, ţesături, obiecte de cult, construcţii din temelie sau rezidiri de biserici şi anexe, pictura unor biserici etc.

Dintre acestea, Sf. Pavel pare să fi ocupat un loc aparte, fiind în atenţia atît a domnilor Moldovei, cu începere de pe timpul lui Ştefan cel Mare, cît şi ai Munteniei începînd de prin jurul anului 1500. Ştefan cel Mare, Neagoe Basarab şi Constantin Brîncoveanu au fost consideraţi ctitori ai mănăstirii, dovada cea mai clară a importanţei donaţiilor făcute. În afară de aceştia, pomelnicele mănăstirilor menţionează mulţi alţi „donatori" români, domni şi boieri. În secolul al XVIII-lea, mănăstirea Sf. Pavel a trecut din mîna sîrbilor în cea a călugărilor greci. Donaţiile româneşti se răresc treptat pînă în 1864, cînd încetează cu totul [3]. Este menţionată existenţa unor călugări români la Athos la începutul secolului al XIX-lea, dovadă că legăturile cu Athosul s-au continuat cel puţin prin călugări. Că pe la Sf. Pavel s-au perindat călugări români în secolul al XIX-lea, ne-o dovedesc şi cele 22 de manuscrise muzicale aflate aici de Andrija Jakovljević. Tot prin călugări vor fi ieşit din ţară şi celelalte manuscrise pe care le vom menţiona mai jos, dar nu numai prin ei, căci întîmplarea a jucat de multe ori un rol important: în 1966 de pildă, mă găseam în R.S.F. Iugoslavia, într-o vizită la Institutul de muzicologie din Belgrad. Pe cînd mă aflam în biroul directorului, s-a prezentat un cetăţean care a oferit, spre cumpărare, un manuscris muzical. Era un manuscris româno-grec din secolul al XIX-lea. Întrebîndu-l de unde îl are, a spus că l-a adus de la Bîrlad, unde fusese brutar mai înainte.

Dăm, în continuare, lista celorlalte manuscrise româneşti despre care avem cunoştinţă că se află în biblioteci din străinătate.

Marcu Beza menţionează că la mănăstirea Mahera, din Cipru, a găsit 13 manuscrise muzicale aduse din Moldova în timpul domniei lui Mihail Şuţu (1793—1795)[4].

Acelaşi M. Beza a mai găsit în biblioteca gimnaziului din *Janina* (Grecia) alte 5 manuscrise, toate alcătuite în secolul al XVIII-lea, trei din acestea pe timpul lui C. Brîncoveanu.

Alte manuscrise sînt şi mai vechi. Astfel:

— *Ms. 258* — din bibilioteca mănăstirii Leimonos, din insula Lesbos (Grecia) — a fost scris de „mult greşitul diacon Macovei", la anul 1527, în mănăstirea Dobrovăţ.

— *Ms.sl.12*, din biblioteca Universităţii din Leipzig a fost scris la Putna, în prima jumătate a secolului al XVI-lea [5].

[1] M. Gr. Poslușnicu, *Istoria muzicei la români de la Renaștere pînă la epoca de consolidare a culturii artistice*. București, 1928, p. 84—85.

[2] Părintele Ieromonah Dometie Ionescu, *Antologie* care cuprinde cîntări pentru Vecernie, Utrenie, Liturghie, Postul mare etc., parte compuse, parte traduse de Părintele Nectarie Shimonahul, protopsaltul schitului Prodromu din Sf. Munte al Athosului și de alți autori. Date la lumină prin sîrguința..., București, 1898, p. IV.

[3] A se vedea: Emil Turdeanu, *Legăturile românești cu mănăstirile Hilandar și Sf. Pavel de la Muntele Athos*, în: *Cercetări literare*, publicate de N. Cartojan, București, 1940, p. 60—113; Preot prof. dr. Mircea Păcurariu, *Istoria bisericii ortodoxe române*, vol. I. București, 1980, p. 595—67; Răzvan Theodorescu, *Bizanț, Balcani, Occident la începutul culturii medievale românești (sec. X—XIV)*, București, Edit. Academiei, 1974, p. 223—230.

[4] Marcu Beza, *Urme românești în Răsăritul ortodox*, București, 1935, p. 61—84; 133—149.

[5] Pentru acest manuscris cît și pentru cel precedent, a se vedea: Anne E. Pennington, *Music in Sixteenth-Century Moldavia: New Evidence*, în: *Oxford Slavonic Papers*, New Sereis, vol. XI, 1978, p. 64—83.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

— *Ms. 816*, din Muzeul istorico-astrologic din Sofia (R. P. Bulgaria) a fost scris de asemenea la Putna [6].

— *Ms. NyKgl. Saml. Nr. 4 466*, din Biblioteca Regală de la Copenhaga (Danemarca) [7] a fost scris pe timpul domnului muntean Șerban Cantacuzino (1678—1688).

La John Rylands Library din Manchester (Anglia), Fond M. Gaster [8], se află următoarele manuscrise muzicale românești :

— *Ms. Hebr. Nr. 1 578*, Antologhion (sec. XVIII).

— *Ms. Hebr. Nr. 1 570*, Antologion.

— *Ms. Hebr. Nr. 1 565* : Doxastar (sec. XVIII). Conține și unele cîntări în slavonă.

— *Ms. Hebr. Nr. 1 554*, Irmologhion (sec. XVIII). Are indicații tipiconale în slavonă.

La Österreichische National Bibliotek, de la Viena (Austria) se află *Ms.sl. 164* (Catalog nr. 10.II)[9]. Manuscrisul, din secolul al XIX-lea, a fost cumpărat la data de 18.XI.1913 de la un anticar din Caransebeș.

Iată așadar un total de 49 de manuscrise muzicale, scrise de români pentru români, care ar fi bine să le avem în țară sub formă de microfilme, pentru că fac parte din cultura muzicală românească.

GH. CIOBANU

[6] Idem, *Seven Akolonthiai from Putna*, în *Studies in Eastern Chant*, vol. IV, St. Vladimir's Seminary Press, Crestwood, N.Y., 1979, p. 113—114.

[7] Jorgen Raasted, *A 17th Century Manuskript of Byzantine Music, recently acquired by the Royal Library in Copenhagen (Ny Kgl. Saml. 4466.10)*, în : *Actes au XIVe Congrès international des études byzantines, Bucarest, 6—12 septembre, 1971, III*, București, Edit. Academiei, 1976, p. 567—573.

[8] Comunicare personală făcută de dr. F. Taylor, Keeper of Manuscrits John Rylands Library, cu prilejul celui de al II-lea *Congreso internazionale de musica bizantina e orientale liturgica*, Grottaferrata, 6—11 mai 1968.

[9] A se vedea Victor H. Bunea, *Un manuscris din Caransebeș în Biblioteca Națională din Viena*, în : *Mitropolia Banatului*, an. XX, nr. 1—3, 1971, p. 145—152.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

OBSERVAȚII PE MARGINEA LUCRĂRILOR PENTRU PIAN DE GEORGE ENESCU*

de ELENA ZOTTOVICEANU

Romantismul a introdus în estetica pianului ideea de „pian orchestral"; devenită o noțiune-idol, transformată în criteriu de valoare și în ideal, denaturată prin aplicarea forțată la orice înnoire menită să lărgească granițele instrumentului, ea și-a pierdut prin uzură înțelesul real. Căci relația dintre pian ca aparat sonor și orchestră nu poate fi decît o relație de echivalență, nu de similitudine, și ea își găsește sensul numai prin valorificarea virtualităților specifice instrumentului și nu prin transgresarea limitelor lui. Împotriva tendinței de supralicitare se ridica Schumann cînd susținea că „pianul trebuie să folosească *în felul lui* și *cu mijloacele lui* masa sonoră"[1], iar Chopin, Fauré, Debussy continuau aceeași estetică cînd își gîndeau muzica de pian ca o emanație a claviaturii.

În aceeași mare familie a liricii pianului se înscrie și opera enesciană, ca fiind consubstanțială instrumentului; ea nu este o reducție a unei muzici gîndite orchestral (ca la Brahms uneori) și nici o transpunere a unor deprinderi violonistice (chiar dacă în *Sonata* I-a s-au remarcat unele momente de acest fel) ci redarea unei gîndiri general-muzicale în idiomul specific instrumentului. De acest idiom sau scriitură pe care Hans Hering o definește ca fiind „ansamblul procedeelor utilizate pentru a expune un conținut muzical în modalitățile specifice pianului și jocului pianistic"[2] ne ocupăm aici. Avem de-a face bineînțeles tot cu elemente proprii stilului enescian în general, ca de exemplu fluiditatea discursului, plasticitatea detaliului etc.; ceea ce dorim să relevăm este însă modul în care ele se întruchipează într-o exprimare specifică instrumentului.

Pentru rememorare vom spune, pe scurt, că cronologia creației pentru pian se divide în două perioade distincte: lucrările de tinerețe (cele două *Suite*, *Variațiunile la două piane* op. 5 și piese mici) și perioada de maturitate ilustrată prin cele două *Sonate* (1924 și respectiv 1933—35) cu o zonă de tranziție în care se plasează *Suita* a treia (1913—1916) și *Hommage à Fauré* (1922).

Lucrările de tinerețe par o recapitulare a unor mari etape din istoria instrumentului transfigurate într-o viziune proprie; reînviază astfel în *Preludiul* și *Finalul Suitei în stil vechi* procedee preluate din preclasicism ca de exemplu opoziția tutti-concertino și dinamica în terase. Legătura cu altă latură a tradiției, cea romantică, se dezvăluie în scriitura de anvergură concertistică în *Variațiunile la două piane*, ce se revendică fără dubiu de la Brahms; mărturie stau coloanele de acorduri masive, salturile și pasajele compacte în duble octave, arpegiile desfășurate pe toată claviatura dar și un profil cam colțuros al scriiturii. Iar în lumea sonoră rafinată ce învăluie reactu-

* Comunicare prezentată la sesiunea științifică din 1974 a Centrului de studii „George Enescu".

[1] Apud Hans Hering, *Orchestrale Klaviermusik*, în *Acta musicologica*, 46, fasc. 1, 1974, p. 85.

[2] Idem, *Übertragung und Umformung*, în *Die Musikforschung*, 12, 1959, p. 274.

STUDII ȘI CERCETĂRI DE IST. ART., SERIA TEATRU, MUZICĂ, CINEMATOGRAFIE, T. 29, P. 42—49, BUCUREȘTI, 1982

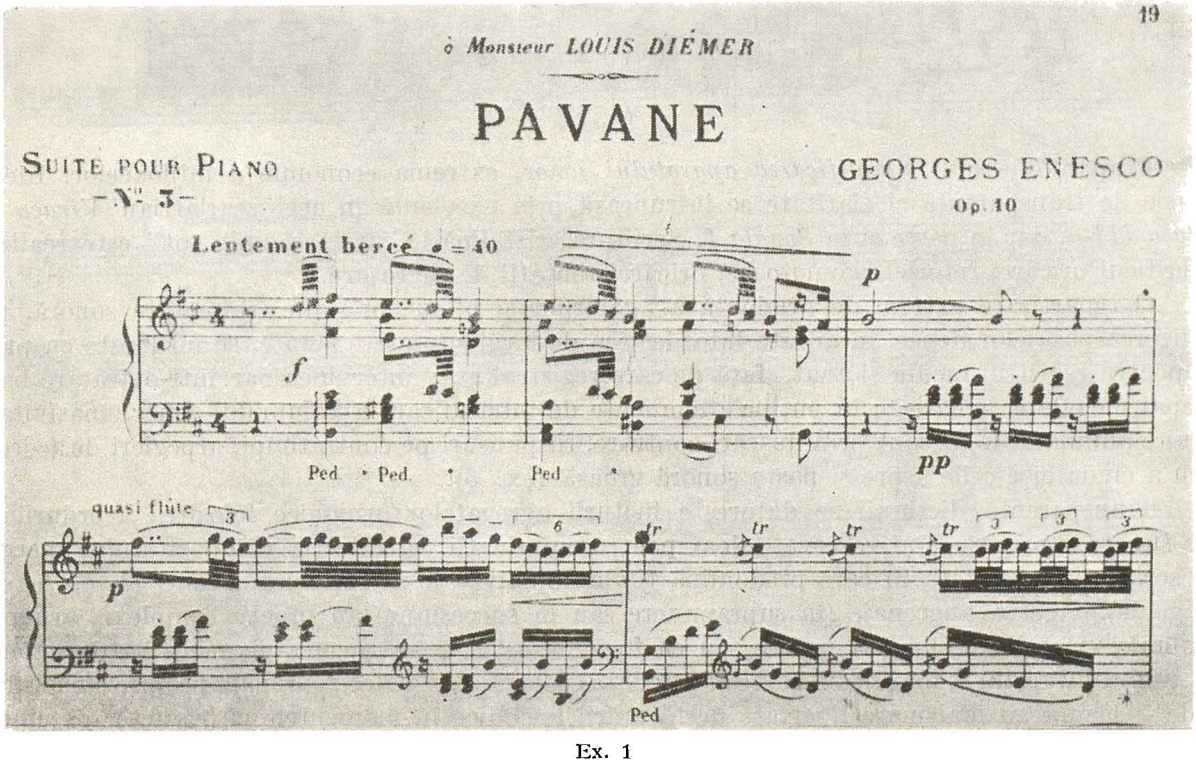
https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

alizarea formelor preclasice în *Suita* op. 10, scriitura pianistică este unul dintre elementele ce vorbesc cei mai elocvent despre înrudirea cu impresionismul; fondul romantic mai străbate încă în soliditatea scriiturii *Toccatei* și *Bourrée*-ului, în masivitatea agregatelor armonice ce le îmbracă temele, dar topirea melodiei în formulele de acompaniament și invers, tematizarea figurațiilor, acordurile arpegiate în sonorități „doux et fondu" din *Sarabandă*, melismele, asimetriile în cadrul repartiției pe mîini, dinamica, indicațiile de expresie, care toate tind către sonorități diafane, estompate, provin dintr-o certă apropiere de muzica franceză.

Suita a treia, care se situează la mijloc, între cele două etape principale, în general neglijată, credem că nu merită „nici un exces de cinste, dar nici o nesocotință"; în tot cazul avînd un plan de construcție mai rar întîlnit la Enescu — revenirea unei teme în cîteva înveșmîntări diferite — din punctul de vedere ce ne preocupă este plină de interes. Ea denotă „o tendință spre depășirea limitelor instrumentului printr-o factură tot mai complexă, printr-o nesfîrșită diversitate de nuanțe și culori și în special prin cuprinderea aproape continuă a mai multor registre și expansiunea către registrele extreme" [3]. Spațiul nu ne permite o discuție mai largă și vom releva doar formulele pianistice mereu variate în care se reia tema *Vocilor stepei* pentru a crea un efect de mișcare în spațiu, egalizarea planurilor și supleța scriiturii în *Mazurk mélancolique*, caracterul motoric, percutant, cu accente incisive al *Burleștii*, prefigurînd ceea ce Miriam Marbe numea un „tip de scherzo enescian". Remarcabilă este și ingemănarea dintre amplitudinea sonoră a unor acorduri dense cu efectul „lontano" în *Coral* și, de ce nu, și retorica lisztiană din *Appasionato* atît de autentic pianistică, chiar dacă mai convențională.

Dar momentele de apogeu ale creației enesciene pentru pian sînt fără îndoială sonatele care închid în ele datul de originalitate și unicitate al unor opere de realizare matură. Din ele se pot desprinde trăsăturile definitorii — formula ultimă — a ceea ce se poate numi stilul pianistic enescian.

Caracteristica lui fundamentală este *tratarea pianului ca instrument cantabil*. Această muzică, dominată de primatul melodiei ce se desfășoară într-un flux continuu, găsește în marele filon al cantabilității expresia instrumentală cea mai potrivită. În largi desfășurări melodice sau în țesături polifonice (căci o consecință firească este polifonizarea pianului), dimensiunea principală rămîne cea orizontală și intenția primordială, cîntul.

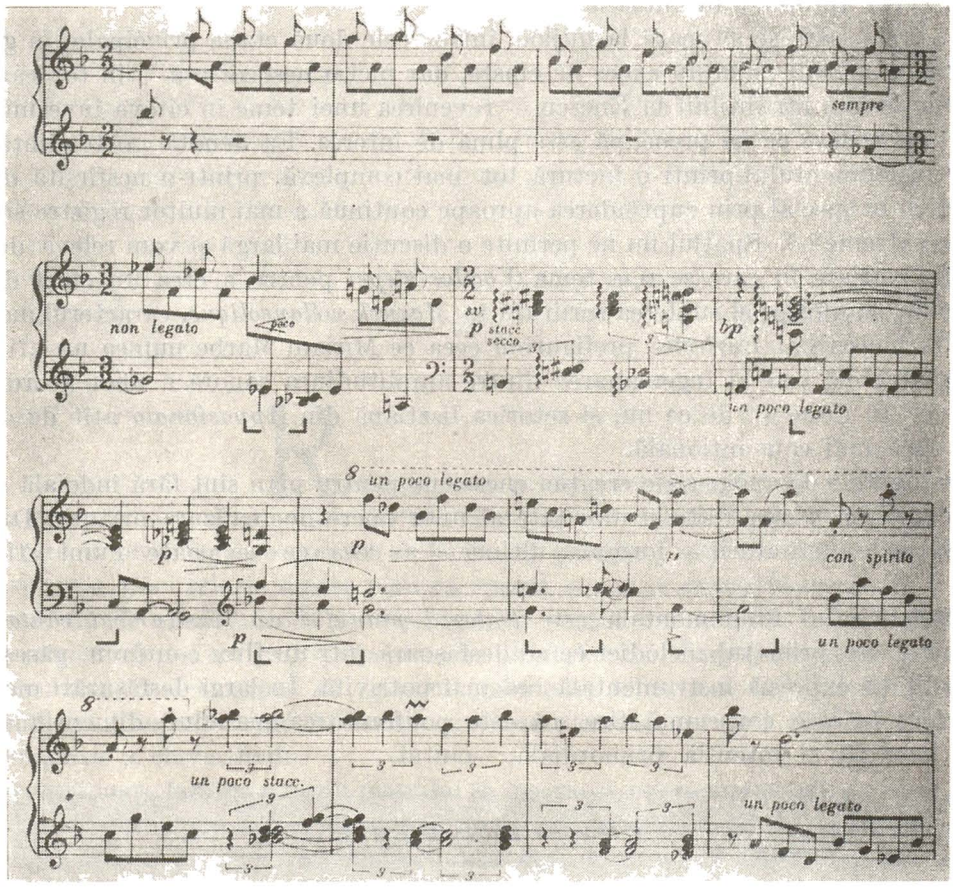


Ex. 1

[3] Mircea Voicana, Clemensa Firca, Alfred Hoffman, Elena Zottoviceanu în colaborare cu Miriam Marbe, Ștefan Niculescu, Adrian Rațiu, *George Enescu*. Monografie, București, 1971, p. 146.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

La polul opus se plasează paginile cu caracter de toccată, animate de o pulsație ritmică continuă, palpitantă. Demararea ezitantă, acumularea treptată de voci — fără însă a se ajunge la o densitate polifonică, ci ca o îmbogățire a desfășurării orizontale — diversitatea prezentării aceluiași material mai degrabă schițat, jocul îndeminatic între staccato și legato, contrastele dinamice, accentele mușcătoare, pasajele „strepitoso" se înscriu în stilul motoric agreat de primele decenii ale secolului.



Ex. 2

Frapantă este și *simplificarea aparatului sonor*, extrema economie a mijloacelor. Idealul neoclasic de transparență și claritate se întrupează prin excelență în acel scarlattian *Vivace* din *Sonata a III-a*, dar în parte și în *Sonata I*. Scriitura cristalină în care „se aude tot" este realizată cu sacrificul oricărei retorici zgomotoase, oricărei tentații de îngroșare.

O repartizare extrem de prudentă a „golurilor și plinurilor" din arhitectura sonoră, prin restrîngerea pasajelor dense, încadrate întotdeauna de largi suprafețe aerate, se întîlnește cu preferința pentru registrul mediu și acut, față de care registrul grav intervine doar într-o tratare basistică, mai niciodată tematică; în puținele momente de intensificare a volumului sonor, masivitatea basului e anihilată de discant prin mișcări contrare, răspunsuri pe contratimpi, arpegieri de acorduri pentru a eluda ciocnirile aspre și pasta sonoră groasă (ex. 3).

Transparența dicțiunii se datorește facturii agregatelor armonice folosite; acordurile cu multe sunete suprapuse sînt rezervate doar pentru culminații, predilecția compozitorului mergînd către scriitura cumpătată în care predomină timbrele naive ale intervalelor prime (4-te, 5-te și 8-ve goale). Aceste angrenaje (în suprapunere sau în succesiune) au funcții complexe, armonice și timbrale în același timp; ca pedale sau ca formule ostinate de acompaniament ele dau consistență timbrului rezultat fără să-l încarce și totodată creează acea indecizie tonală proprie structurilor modale — lăsînd „o mai mare libertate desfășurării melodice în momentele cu caracter de improvizație" [4] — și dau uneori o coloratură pastorală (ex. 4).

[4] Clemansa Firca, *Trăsături stilistice în muzica de pian a lui George Enescu*, în *Studii și cercetări de istoria artei*, Seria Teatru, Muzică, Cinematografie, 12, nr. 1, 1965, p. 50.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

sempre f e sost.

ff molto espress.

Ex. 3

Allegretto placevole (♪= 208) (♪= ♪) (♪= ♪)

amabile grazioso

bp delicatamente

senza rigore

bp poco marc.

Ex. 4

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

După cantabilitate și transparență, ceea ce particularizează idiomul pianistic enescian este *plasticitatea detaliului*. Să ne gîndim la alternările (cu dublă semnificație tematică și ornamentală) de sunet unic-octavă pe care Tudor Ciortea le-a numit „tălăngite" și care definesc atît de sugestiv „un plein-air muzical specific enescian și românesc". De fapt ele derivă din acea melismatică proprie sonatelor, conturată pe suprafețe mici și atît de contopită cu substanța melodică încît e aproape imposibil de delimitat. Ce e figurație și ce e organic integrat vastei melodii din partea lentă a *Sonatei în Re major*, în care melismele au adeseori importanță tematică? De aceea ornamente pure, ușor de detașat din context, rămîn doar unele apogiaturi, mordente și triluri.

În personalizarea discursului muzical o însemnătate deosebită mai au dinamica și modurile de atac. Experiența cîntării cu alte nuanțe decît cele cerute (modificare ce în majoritatea cazurilor nu se dovedește capitală) duce aci la o asemenea denaturare a muzicii încît se impune ideea prezenței unei construcții a dinamicei subjacente celei formale, urmărite cu logică și consecvență [5]. Tentativa organizării dinamicei, vizibilă la o analiză mai atentă, prefigurează o idee ce se va preciza abia în deceniul al șaselea, conturînd o dată mai mult imaginea unui Enescu creator vizionar, situat în cele mai avansate zone ale gîndirii muzicale, înaintea timpului său.

Specifică dinamicii enesciene este predominanța nuanțelor de piano (în care compozitorul distinge nu mai puțin de opt trepte: mp, p, bp, più p, pp, più pp, ppp pînă la dispariția în neant — niente); legate prin fluctuații infinitezimale, între ele și de la ele pînă la fff, creșterile se dezvoltă în valuri succesive cu retrageri, reveniri; tendința generală este de cădere; rarele culminații sînt plasate în momente-cheie ca începutul sau sfîrșitul dezvoltării, începutul reprizei și eventual în Codă.

Ne-am propus ca subiect al tentativei nostre de a decela schema construcției dinamice intrinsece discursului muzical *Andantino*-ul din *Sonata a III-a*; rezultatul este, credem, destul de convingător:

Tabel A

EXPOZIȚIE		RFPRIZA	
Tema I (1-a expunere)	mp, mf > mp > p	*Tema I*	<mf >mp
(a 2-a expunere)	pf, mf >	*Tema II*	<f, mf >pp<ff
Tema II	p < mf > p	*Tema I + Tema II*	mf<ff >mp
Fraza concluzivă	p > bp	*Frază concluzivă*	mf >più p >
DEZVOLTARE		**DEZVOLTAREA A II-a**	
Fugato	p	*Tema I*	pp, pf >p<mf,bp >pp
Tema I	mp >bp<p >bp	*Tema II*	pp, bp < p >bp
Fraza concluzivă	pp	*Coda*	bp, pp, pf >p >pp
Tema II	<pf >mp<f		
Fraza concluzivă	f >p<		

și în forma mai sintetică:

Tabel B

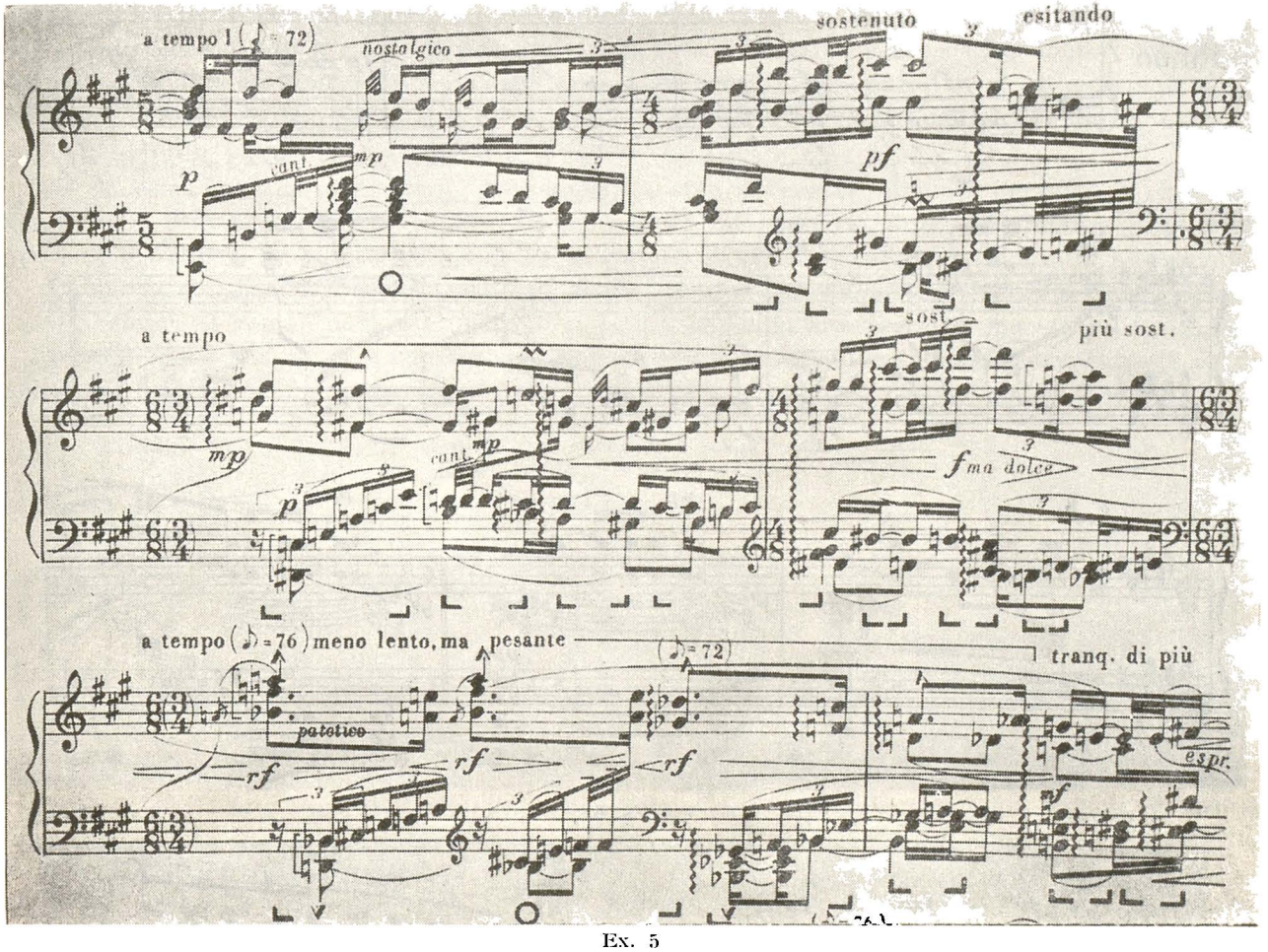
EXPOZIȚIE	DEZVOLTARE
mf >pp	pp<mp >pp<f >p<
pf >pp	**REPRIZA**
	<f >pp<ff >pp<mf >pp

Modurile de atac sînt și ele foarte diferențiate, solicitînd interpretului o acuitate și o suplețe de cea mai rafinată virtuozitate. De la legato-cantabile pînă la staccatissimo, martellato, toate tipurile de scriitură sînt prezente. Accentele de diverse intensități și lungimi, îmbinate cu numeroase alte semne sînt notate cu o minuțiozitate ce merge pînă la excesul de precauție, deseori pe mai multe

[5] A se vedea și Mihai Rădulescu, *Violonistica enesciană*, București, 1971, p. 134—135.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

planuri simultan, realizînd o adevărată polifonie de semne. Ele sînt completate cu indicații multiple de expresie (dintre care unele mai neobișnuite ca, de exemplu, ruvido, sciolto, appogiato) și toate acestea la un loc dau paginii de partitură, în pofida facturii aerate a muzicii, un aspect stufos.



Ex. 5

Nici pedala nu scapă grijii pentru exactitatea detaliului : pentru a obține o maximă finețe a pedalizării, compozitorul apelează la o notație mai precisă decît cea tradițională, ceea ce îi permite (în părțile lente mai ales) realizarea unor mixturi sonore prețioase. În ceea ce privește tehnica utilizată, ceea ce surprinde — cunoscînd gustul compozitorului pentru tentele învăluite, dulci — este absența surdinei ; în schimb pedala forte, extrem de nuanțat manevrată ca pedală de legato, într-un joc foarte strict supravegheat dar liber de simetrii și convenții, joacă un rol important de colorare și totodată de structurare armonică.

Dar tot acest atît de elaborat complex tehnico-dinamic nu-și pierde niciodată subordonarea față de ideea muzicală, de sensul expresiv. Nici chiar ,,efectele speciale'' ca acordurile lăsate în rezonanță (atît de bine înglobate în halo-ul sonor din *Carillon nocturne)* sau imitațiile de țambal nu sînt pătate de pitoresc banal. Chiar și un procedeu oarecum discreditat ca glissando este înnobilat prin perfecta justificare expresivă în cele două ipostaze în care-l întîlnim : ca o țișnire, ca o scăpărare în vîrtejul ce anihilează articularea răspicată în *Burlescă* sau ca o inefabilă alunecare spre tăcere în Coda *Sonatei I.*

Vorbeam la început despre străduința predecesorilor de a îmbogăți vocabularul pianului ; tendința este prezentă și în unele partituri enesciene, dar nu cu prețul ,,orchestralizării'' instrumentului ci prin exaltarea valențelor sale fundamentale. Spre deosebire de orice alt instrument care ia vocea umană drept model sonor, pianul, remarcă Alfredo Casela, ,,se folosește de incapacitatea sa de a susține sunetul pentru a crea un *cantabile* diferit de oricare altul și în întregime *imaginat*, pentru că... e liber de imitația vocii umane și e în consecință esențialmente *ireal*'' [6]. Tocmai pe însușirea

[6] Apud Gisèle Brelet, *L'interprétation créatrice. Essai sur l'exécution musicale*, vol. I, Paris, 1951, p. 238 (Bibliothèque Internationale de Musicologie).

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Andante molto espressivo (♩= 44)

Piano

doloroso

Ex. 6

ca - lan - do

rit.

Molto più lento (♩= 50)

(senza rigore

con suono il canto

delicatiss. tranq. armonioso

gliss. sur les touches noires

dolce marc. il canto

Ex. 7

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

acestei irealităţi stimulatoare pentru imaginaţia sonoră, pe amploarea reverberaţiei interioare trezite, se întemeiază puterea incantatorie a unor pagini ca mirificul final al *Sonatei* în fa diez minor. Ele ţin deci de legitatea internă a pianului şi totodată de dimensiunea meta-instrumentală a unor formule pe care le regăsim de-a lungul întregii opere enesciene transpuse în diferite variante timbrale, dar totdeauna ca exponente ale aceluiaşi univers sensibil. Din polarizarea acestor factori contradictorii se naşte poate uluitoarea forţă de sugestie spaţială conţinută în pulsaţia pe un singur sunet din evocarea „cîmpiei româneşti în noapte" (ex. 6) sau atmosfera de vrajă, de încremenire a clipei din episodul „Molto più lento" al aceluiaşi *Andante* (ex. 7).

Această artă de chintesenţă pur pianistică, care dovedeşte aderenţa organică la claviatură, vine dintr-o convieţuire îndelungată cu instrumentul, din simbioza interpret-creator, şi doar studiul adîncit al artei de pianist a lui Enescu, în paralel cu cel al creaţiei poate lumina plenar multiplele implicaţii bilaterale, concordanţele unei viziuni estetice care nu poate fi decît integrală şi unitară. Creaţia enesciană pentru pian este opera unui pianist aşa cum interpretarea maestrului era marcată de pecetea creatorului şi ea îl consacră pe Enescu ca un continuator al liniei marilor poeţi ai pianului.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

ASPECTE CONTEMPORANE ALE ARTEI TEATRALE ŞI CINEMATOGRAFICE

POLITIC ŞI IDEOLOGIC—FACTORI DETERMINANŢI ÎN DRAMATURGIA ORIGINALĂ CONTEMPORANĂ

de MIHAI VASILIU

1. Parte componentă a funcţiei sociale a teatrului — şi anume latura ei cea mai activă —, capacitatea scenei de educare, de influenţare pozitivă a conştiinţelor, recunoscută astăzi de majoritatea specialiştilor de pe toate meridianele, s-a dovedit, încă din antichitate, o realitate obiectivă, teatrul demonstrîndu-şi mereu vocaţia formativă şi prin abordarea aspectelor vieţii politice ale vremii pe care o exprima. Căci, parte integrantă a organizării sociale, el n-a putut rămîne indiferent în fond niciodată faţă de evoluţia acesteia, gradul de vizibilitate al politicului în teatru sporind, însă, desigur, în perioadele de criză ori de efervescenţă ale societăţii îndeosebi de natură, în sens general, revoluţionară.

Acest adevăr şi-a aflat, dealtminteri, o elocventă confirmare şi în istoria mişcării teatrale româneşti, care s-a născut şi s-a dezvoltat, într-o primă fază de evoluţie, în atmosfera revoluţionară europeană şi naţională de la începutul veacului trecut, apoi în contextul ideologiei şi practicii revoluţionare de la 1848, literatura dedicată scenei dovedindu-se a fi, sub pana celor dintîi dramaturgi, culminînd cu Vasile Alecsandri, un fapt de artă şi de cultură cu o puternică amprentă politică. Acest adevăr este confirmat, de asemenea, de împrejurarea că din cele aproximativ două mii de piese tipărite de la începuturile dramaturgiei naţionale şi pînă în 1945, identificate în prezent, şi-au păstrat trăinicia şi, implicit, interesul activ pentru contemporaneitate, cu puţine excepţii, tocmai acele cîteva zeci de lucrări, în frunte cu opera caragialeană, care, cu valoarea lor literară superioară, s-au dovedit impregnate totodată, desigur, în proporţii variabile şi de naturi diferite, cu substanţa social-politică şi confruntările epocii reflectate. Acest adevăr a fost demonstrat, în sfîrşit, de afirmarea strălucită a valorilor morale şi patriotice în cele mai importante spectacole realizate pe scenele româneşti în secolul al XIX-lea şi în prima jumătate a secolului al XX-lea, prin efortul artistic, dar şi social, al înaintaşilor teatrului naţional, de la Costache Caragiale şi Matei Millo pînă la Ion Sava, Victor Ion Popa, Ion Aurel Maican şi toţi marii actori care au ilustrat perioada amintită, contribuind în acelaşi timp, din plin, la deschiderea noilor orizonturi ale Thaliei române.

Fundamentată de o asemenea bogată tradiţie, noua dramaturgie românească şi personajele sale s-au născut, în deceniul al 5-lea al veacului nostru — dincolo de scăderile lor relativ inerente în ceea ce priveşte valoarea artistică — , sub impulsul determinant al transformărilor revoluţionare socialiste, ca o literatură dramatică şi ca personaje prin definiţie politice. Ele au continuat să se dezvolte ca atare, beneficiind, fireşte, de ameliorări calitative din ce în ce mai evidente, în deceniul 8, sub impulsul generator de noi energii culturale al Programului ideologic al partidului şi, îndeosebi în ultimii cinci ani, ca efect al primului Congres al educaţiei politice şi culturii socialiste.

STUDII ŞI CERCETĂRI DE IST. ART., SERIA TEATRU, MUZICĂ, CINEMATOGRAFIE, T. 29, P. 50–54, BUCUREŞTI, 1982

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

2. În acest cadru general al problemei, cercetînd funcţia formativă a dramaturgiei actuale, ne putem referi, după gradul de intensitate al încorporării politicului în substanţa pieselor respective, la cîteva categorii distincte.

Cea dintîi — dacă ţinem seama de faptul că politicul reprezintă o coordonată esenţială a întregii noastre vieţi — ar putea cuprinde toate lucrările şi personajele inspirate din actualitate, în măsura în care, cu mijloacele dramei sau ale comediei, reflectă problematica majoră a edificării societăţii socialiste în patria noastră, exprimă efortul colectiv şi unitar al oamenilor muncii fără deosebire de naţionalitate pentru transformarea revoluţionară a societăţii, în măsura în care ele oferă răspunsuri, mediate estetic la problemele politice ale vremii, contribuind la formarea conştiinţei socialiste a spectatorilor. Desigur, acestea constituie marea majoritate din cele 365 piese originale reprezentate în perioada 1976—1981 pe scenele teatrelor dramatice; cantitatea, etalon inevitabil şi semnificativ sub raportul dezvoltării istorice, al acumulărilor intrinsece vieţii sociale, ne relevă, deci, un fond creaţional, amplu, de natură să determine acel progres calitativ, constant şi variat, care asigură strălucirea unei culturi (dealtminteri, în cazul nostru, actul educaţional adresîndu-se prin definiţie masei, aspectul cantitativ al fenomenului studiat nu poate fi ignorat). Cum, însă, pe de-o parte examinarea unui asemenea volum de producţie dramatică depăşeşte limitele studiului de faţă, iar pe de altă parte acest volum conţine destule realizări incerte sau ocazionale, vom lua în considerare numai creaţia dramaturgilor consacraţi ca atare, incluzînd tocmai acele nuclee ale progresului calitativ la care ne-am referit. S-ar înscrie, prin urmare, în aria largă a pieselor de esenţă politică, aşa cum am încercat s-o circumscriem :

a) Creaţiile vizînd perfecţionarea morală a omului în societatea socialistă multilateral dezvoltată, şi îndeosebi a tineretului, exercitată în relaţiile de muncă ori în cele de familie, rezolvarea conflictelor de conştiinţă, asumarea responsabilităţii individuale şi colective în edificarea noii calităţi a vieţii, fie prin mijloacele dramei, fie prin cele ale comediei satirice : este notabilă apariţia, în această diviziune, a peste 20 de piese noi de certă valoare estetică şi formativă ;

b) Lucrările dramatice care contribuie la educarea patriotismului socialist, prin relevarea superiorităţii morale a libertăţii ca necesitate înţeleasă, criticînd eliberarea iluzorie a unor transfugi (*Un fluture pe lampă*, *Acord*, *Un pahar cu sifon* de Paul Everac, *Audienţă la consul* de Ion Brad, *Excursia* de Theodor Mănescu, *Goana* de Paul Ioachim, *Fidelitate* de Szabo Lajos, *Rătăcirea* de Tudor Negoiţă etc.) ;

c) Piesele inspirate din problematica apărării legalităţii socialiste, a avutului obştesc şi orînduirii de stat a României (*Quod* de Nelu Ionescu, *Operaţiunea Gambit* de Tudor Negoiţă, *Glonţul de la amiază* de Ilie Tănăsache, *Căpitanul Apostolescu anchetează* de Horia Tecuceanu şi altele).

Merită subliniat, totodată, faptul că numărul premierelor absolute cu piese din cele trei diviziuni menţionate a crescut de la cinsprezece-şaisprezece în urmă cu şase ani, la peste treizeci în stagiunea 1980—1981, menţinîndu-se constant la aproximativ jumătate din totalul lucrărilor dramatice inedite apărute în fiecare stagiune, acumulare cantitativă cu vădite determinări privind calitatea creaţiei, dar în egală măsură şi pe aceea a receptării.

O altă categorie poate include piesele inspirate din istoria naţională, înfăţişînd puternice personalităţi ca exponente ale năzuinţelor politice ale maselor populare, sau înseşi aceste mase în acţiune, în măsura în care asemenea opere şi asemenea personaje sînt tratate dintr-un punct de vedere contemporan. Ele relevă atît existenţa şi continuitatea istorică a poporului român, lupta lui pentru libertate socială şi naţională, avîntul revoluţionar al clasei muncitoare, al comuniştilor în ilegalitate, pentru eliberarea patriei de sub dominaţia fascistă cît şi rezonanţa politică actuală a evenimentelor pe care le-au trăit, configurînd liantul trainic al permanenţei istorice, cu o puternică eficienţă formativă. Căci, păstrîndu-şi necontenit atributul fundamental de a exprima individualitatea umană în trăsăturile sale etern-valabile, dramaturgia naţională s-a văzut implicată organic într-o evoluţie complexă, relativ rapidă, specifică poporului român, din care n-a lipsit niciodată sentimentul devenirii istorice, ca şi sensul patriotic al acestei deveniri ; stabilind selectiv elementele de comunicare între ce a fost şi ce este, descifrînd coordonatele permanenţelor poporului român, dramaturgia de inspiraţie istorică naţională cultivă sentimentul patriotic al durabilităţii sale istorice,

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

cu nenumăratele lui implicații politice. Cercetarea modului în care a evoluat creația dramatică de acest gen în ultimii cinci ani, sub impulsul puternic stimulator al marilor sărbătoriri istorice organizate în acest interval, ne oferă prilejul de a observa, în ansamblu, o substanțială creștere cantitativă în raport cu stagiunile anterioare, concretizată în 74 de lucrări noi, ceea ce reprezintă aproape 30 la sută din totalul pieselor românești *inedite* jucate în perioada dată, situație fără precedent în întreaga istorie a teatrului românesc, de natură să contribuie substanțial la cunoașterea și simțirea *politică* a istoriei poporului român.

O ultimă categorie ar cuprinde operele ce exprimă o angajare directă în viața politică a țării, impunîndu-se, din acest punct de vedere, o nouă delimitare a analizei în măsura în care avem de-a face cu lucrări ce exprimă realitățile vieții politice interne ale României socialiste, ori atitudinea acestor realități față de marile probleme politice ale umanității. Am putea cita, astfel, între cele dintîi — cu titlu exemplificator și amintind numai dramaturgia jucată — valorile educative create mai demult de Horia Lovinescu în *Citadela sfărîmată* și de Titus Popovici în *Puterea și adevărul* sau, mai recent, de Virgil Stoenescu în *Clipa*, după romanul lui Dinu Săraru, de Corneliu Marcu-Loneanu în *Comoara din deal*, de Dragomir Horomnea în *Cer cuvîntul*, de Paul Everac în *Cartea lui Ioviță*, în toate aceste cazuri (ca și în altele) predominînd problematica raporturilor uman-politic, necesitate—libertate, individ—colectivitate ș.a.m.d. După cum am putea menționa, printre celelalte, valențele formative create de Horia Lovinescu în *Jocul vieții și al morții în deșertul de cenușă*, de Radu Dumitru în *A opta zi dis-de-dimineață* sau de Dan Plăeșu în *Pămîntul după ora zece și cinci* (exprimînd avertizator protestul umanității împotriva războiului și a consecințelor acestuia) sau pe cele puternic ancorate în problematica atît de gravă a luptei împotriva resurecției, în lumea contemporană occidentală, a practicilor nazismului, a violenței și terorismului, imaginate de Romulus Guga în *Evul mediu întîmplător*.

Relevînd amplitudinea fără precedent a preocupării dramaturgilor pentru crearea unor personaje, situații, mesaje profund contemporane nu numai prin esența lor umană, ci și prin dimensiunea lor politică, trebuie să observăm însă, în același timp, că ponderea celor din ultima categorie la care ne-am referit este încă redusă. Lucrările dramatice de reală valoare, angajate direct în viața politică românească, sînt încă prea rare, mai ales în raport cu dinamica extrem de vie a acesteia în condițiile propensiunii ei interne, dar și ale rolului pe care îl joacă România socialistă în viața internațională contemporană, potențînd vocația sa de pace și prietenie între popoare. Este necesar să subliniem, în acest sens, faptul — dealtminteri bine cunoscut din punct de vedere teoretic — că noțiunea de dimensiune politică a literaturii noastre dramatice actuale are un conținut foarte larg, acoperind practic întreaga sferă a suprastructurii politice, în care includem conștiința, relațiile, instituțiile și organizațiile politice.

Rezultă, în consecință, că, ținînd seama de creșterea rolului politicii în toate domeniile vieții sociale — fără a pierde din vedere, firește, datele general-umane ale personajului dramatic — există nelimitate posibilități, deocamdată insuficient explorate, de a pune în lumină, artistic — prin teatru în cazul de față — participarea conștientă a oamenilor muncii la treburile statului, la procesul edificării societății socialiste multilateral dezvoltate. Adîncirea și lărgirea democrației socialiste, creșterea responsabilității și intransigenței revoluționare comuniste, afirmarea mai puternică a rolului femeii în viața social-politică, educarea tineretului ca promotor ferm și entuziast al viitorului, implicarea autentică a tuturor oamenilor muncii în problemele economice în genere și, mai ales, în cele ale noului sistem economic, ale autoconducerii și autogestiunii muncitorești, atitutinea politică a fiecărui membru al societății față de orice împrejurare născută în viața de toate zilele — toate acestea pot constitui inepuizabile surse de inspirație pentru crearea unor opere, implicit personaje dramatice, în constituția cărora tocmai ceea ce numim dimensiune politică să le poată conferi o înaltă valoare umană. Valoarea umană verificată în efervescența actualității politice, a luptei pentru eliminarea mentalităților vechi sau învechite pe parcurs, pentru perfecționarea colectivă și individuală, pentru o nouă calitate a vieții, pentru biruința umanismului socialist.

Rezultă, de asemenea, că identitatea socială a personajului dramatic, departe de a ignora condiția lui politică, o poate folosi tocmai pentru a reliefa modelul uman reprezentativ al societății noastre, pentru a aduce în fața spectatorului în primul rînd profilul moral al muncitorului și al țăranului, noul lor destin, considerat în dinamica unei evoluții previzibile și — de ce nu? — în perspectiva esențializării noilor trăsături psiho-sociale specifice poporului român. Căci spiritul vremii noastre

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

— prin excelenţă politic — solicită surprinderea caracterului constructiv al evoluţiei sociale — prin excelenţă educativ — în centrul căruia se situează procesul de perfecţionare a omului şi a relaţiilor interumane, descifrarea în profunzime şi propulsarea cu pasiune a progresului în viaţa socială; el solicită, în consecinţă, crearea unei dramaturgii viguroase, pătrunsă de spirit revoluţionar comunist, crearea unor personaje a căror dimensiune politică nu aduce un cîştig real originalităţii creatoare şi implicit funcţiei educative a operei date, decît în măsura în care exprimă corect dinamica ascendentă a realităţii, sensul afirmativ, progresist, al evoluţiei. Dar evoluţia societăţii noastre nu are loc, după cum se ştie, de la sine; ea nu se înfăptuieşte urmînd un drum neted, lipsit de asperităţi, ci, dimpotrivă, acest urcuş istoric este rezultatul unei necontenite lupte, al rezolvării conştiente a contradicţiilor între vechi şi nou, între ceea ce ieri a fost nou, învechindu-se astăzi, şi între ceea ce fiind nou în prezent, se va învechi mîine. Or, acest proces dialectic al devenirii oferă dramaturgiei — artă a conflictului — un cîmp de inspiraţie extrem de fertil, implicînd prezenţa personajului ca exponent al ciocnirilor de fapte şi idei extrase tocmai dintr-o realitate socială şi politică aflată în permanentă luptă cu sine însăşi, dar în virtutea imperativului autoperfecţionării, al eliminării elementului perimat şi afirmării celui înnoitor. Neignorînd, prin urmare, caracterul legic al înfruntării conflictuale între personajele dramatice, nu putem ignora, în acelaşi timp, necesitatea asigurării mobilităţii acestora în pas cu progresele social-politice ale realităţii din care provin. Căci valoarea unui personaj dramatic, oricît de solid construit exclusiv pe datele sale general-umane, nu-şi poate găsi o rezonanţă autentică şi durabilă în public decît atunci cînd aceste date îl fac perceptibil semenilor săi din sala teatrului şi ca element social, şi anume ca element social angrenat cu sinceritate, convingător, în dinamica mediului care l-a generat. Drama, durerea sau bucuria unui personaj nu pot fi împărtăşite decît între acele limite care sensibilizează o categorie mai largă de oameni şi care îşi păstrează vreme mai îndelungată actualitatea. Într-adevăr, rezumîndu-ne din nou, doar la cîteva exemple, ce sens ar avea tribulaţiile conflictuale ale lui Ioviţă, din piesa lui Paul Everac, dacă ele n-ar găsi răsunetul corespunzător în conştiinţa celor ce s-au aflat ori se află în situaţia personajului sau într-o situaţie chiar relativ asemănătoare, şi dincolo de momentul în care a fost scrisă piesa? Cum şi-ar justifica existenţa scenică inginerul Păun, din *Cer cuvîntul* de Dragomir Horomnea, sau „generalul" George, din *Hoţul de vulturi* de D. R. Popescu, în afara unei situaţii dramatice ce depăşeşte condiţia strict intimă a individului şi clipa zămislirii ei de către autori? Care ar fi raţiunea stresului personajelor din *Jocul vieţii şi al morţii în deşertul de cenuşă* de Horia Lovinescu, generat de o catastrofă atomică imaginară, dacă frămîntările lor n-ar dăinui multă vreme în mintea publicului? Şi ce valoare ar mai avea asemenea personaje dacă ele n-ar fi fost văzute pe numeroase scene, de către mii şi mii de spectatori, contribuind la conştientizarea acestora, la creşterea capacităţii lor de reacţie pozitivă în faţa unor împrejurări posibile sau petrecute aievea în viaţă? Iată pentru ce, pledînd în favoarea accentuării dimensiunii social-politice a personajului dramatic, a pieselor în ansamblul lor, nu putem evita sublinierea ideii că această dimensiune trebuie privită, la rîndul ei, prin prisma evoluţiei şi perspectivei istorice a societăţii, şansa de supravieţuire a personajului crescînd în măsura în care autorul îl poate înzestra cu acele trăsături apte să-i asigure o stabilitate relativ mare în timp. Vedem, astfel, în deslușirea dimensiunii social-politice a personajului şi, fireşte, în recompunerea ei artistică, o contribuţie de substanţă la definirea lui ca entitate dramatică originală, singura în măsură să-i confere forţă educativă. Căci, aşa cum arăta secretarul general al partidului, tovarăşul Nicolae Ceauşescu, în expunerea sa din noiembrie 1981, „avem nevoie de o literatură militantă, revoluţionară. Avem nevoie de romane, de piese de teatru care să oglindească munca entuziastă, grea, dificultăţile ce trebuie depăşite, dar şi succesele pe care le înregistrează poporul nostru în edificarea celei mai drepte societăţi din lume, în urcuşul spre înaltele piscuri luminoase ale comunismului... Avem nevoie de un teatru şi de o cinematografie cu adevărat revoluţionare". De bună seamă, pe de o parte caracterul revoluţionar al teatrului, implicînd şi actualitatea politică autohtonă, pe de altă parte funcţia sa educativă nu se pot realiza — este cazul a sublinia necontenit acest fapt — în afara valorii artistice. De aceea, eroul înaintat al societăţii noastre, pentru a deveni cu adevărat modelul ei *uman* reprezentativ, solicită din partea creatorului — concomitent cu relevarea esenţializată a trăsăturilor sale specifice, a problematicii respective, concomitent cu relevarea profilului moral şi a personalităţii sale multilaterale, a libertăţii responsabile, a lucidităţii politice comuniste, a conştiinţei legităţii şi perspectivei istorice, a orizontului său de cultură din ce în ce mai larg, concomitent cu relevarea relaţiilor sale sociale — o indi-

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

vidualitate cu trăsături general-umane distincte, cu o psihologie incitantă, de natură a -l angrena într-un conflict bine construit și a-i da o funcție dramatică expresivă. Modernitatea scriiturii dramatice, atît de dragă, pe bună dreptate, autorilor și atît de rodnică pentru crearea unui spectacol de teatru la rîndul său modern, își poate descoperi, astfel, adevăratul teren al căutărilor novatoare, fără de care nici o artă nu poate progresa, facilitînd în același timp, caratul atît de scump al simplității, al clarității și ale accesibilității piesei de teatru, fără de care nici o artă nu-și poate exercita funcția educativă.

3. Dar, dincolo de asemenea considerații vizînd perfectibilitatea dramaturgiei originale românești în genere și în primul rînd din punctul de vedere al eficienței sale educative, se impune a observa că în prezent această eficiență prezidează activitatea teatrală, așa cum reiese cu prisosință din creșterea frecvenței piesei politice (din oricare categorie enunțată ar face parte) în planurile repertoriale ale scenelor dramatice în perioada dată, în îmbunătățirea programării ei și, în consecință, în sporirea numărului de spectacole și de spectatori — toate acestea, elemente definitorii în privința *receptării* dramaturgiei originale ca purtătoare a entităților educaționale relevate mai sus.

Firește, rămînînd în limitele temei propuse, nu vom putea surprinde aici întreaga amploare a fenomenului receptării dramaturgiei originale de esență politică, încercînd a o exprima numai prin cîteva considerente generale. Vom sublinia, astfel, că faptul — preocupînd din ce în ce mai evident întreaga mișcare teatrală (să amintim și existența unui festival al Teatrului politic, organizat periodic la Constanța, dar și intensificarea dezbaterilor pe această temă în presă) — comportă, prin amplitudinea sa, abordări complexe și variate, de natură să evidențieze tocmai modul în care se exercită concret funcția educativă a dramaturgiei devenită spectacol. Se cuvine a remarca, în acest sens, opțiunea în genere bine echilibrată a teatrelor pentru categoriile tematice de piesă politică menționate, capacitatea scenei naționale de a asigura, în majoritatea cazurilor, acea calitate a montării și interpretării piesei politice, care să-i dea acesteia din urmă caratul valorii estetice, indispensabil exercitării funcției ideologice și educative a teatrului; după cum se cuvine a remarca împlinirea repertoriului cu lucrări dramatice românești clasice și dintre cele două războaie mondiale, impregnate — cum afirmam la începutul studiului de față — cu o anume substanță politică, suficient de bogată, mai ales în ceea ce privește opera caragialeană, pentru alimentarea unor spectacole de înaltă calitate ideologică și artistică, precum și cu acele spectacole de esență politică progresistă realizate cu piese din dramaturgia străină, capitol care depășește însă cadrul acestei cercetări.

Dacă toate cele înfățișate pînă acum vădesc în mod cert, în ultimele cinci stagiuni, o dezvoltare fără precedent a teatrului nostru politic, a funcției sale formativ-educative, atît sub raportul creației cît și sub cel al receptării, se cuvine a conchide că asistăm, de fapt, la nașterea unei noi originalități a creației scenice naționale (considerînd, bineînțeles, dramaturgia ca parte integrantă a acesteia), rezultată din întrepătrunderea categoriilor de *politic* și de *umanism*, ambele definitorii pentru spiritualitatea socialistă românească.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

CERCETĂRI APLICATE PRIVIND RELAȚIA ACTOR ȘI MIJLOACE DE COMUNICARE *MASS-MEDIA*

de IOANA MĂRGINEANU

„Ceea ce contează nu este viața eternă, ci eterna vitalitate"

(A. CAMUS, *Destinul actorului*)

Conceptul de *actor* duce la descifrarea elementului activ, dinamic (actor — act — acțiune — activ). Din punct de vedere estetic și sociologic, conceptul a cunoscut o evoluție simptomatică pentru mutațiile suferite de-a lungul timpului.

Unii exegeți pornesc de la originea teatrală a conceptului („hypocrites" ca, de exemplu, Jean Duvignaud), alții reliefează în primul rînd accepțiunea socială a noțiunii de „hypocrites". Oricum, în încercările de definire al conceptului, se impune de la început *rolul social* al actorului, accent întîlnit în majoritatea cercetărilor. Unul dintre punctele de vedere ce ni se par demne de interes este definirea intervenției *prometeice* a omului asupra structurilor sociale, Jean Duvignaud subliniind astfel acțiunea posibilă, lupta în sens polemic pe care o duce actorul. Dintre toate artele, teatrul socializează, actualizează cel mai mult conduita umană, realizînd în mai mare măsură decît celelalte arte acea participare, coeziune, osmoză între creator și receptor.

Sinonimele noțiunii de actor pe care le găsim în enciclopedia Larousse dezvăluie atracția pe care o exercită actorul : artist, comedian, interpret, star, vedetă. Cuvîntul star (adică stea) ni se pare grăitor pentru fascinația pe care o stîrnește actorul, pe o scară valorică „supraîncălzită" de admirație, la cea mai incandescentă temperatură. Un actor este (sau ar trebui să fie) întotdeauna un *solist*. Acest solist trebuie să se integreze *echipei*, trupei, colectivului teatral, caracterul de *artă colectivă* fiind definitoriu pentru teatrul contemporan. Actorul este capabil, așa cum arată Camus „să ajungă absolutul pe care alt om îl caută o viață întreagă <...>, se pierde pentru a se regăsi <...> în cîteva ore, exprimă destine excepționale" [1].

În fond, această reluare a *genezei* pe care o trăiește actorul în fiecare seară, cu fiecare rol, amintind mitul genezei așa cum apare el în mitologiile antichității orientale sau eline, este ca o nouă naștere și apoteoză a lui Osiris, a lui Tammuz sau Dionysos. În aceasta constă *esența* miracolului său.

★

PROTEU ÎN ERA ELECTRONICĂ

Secolul XX înseamnă o mare deschidere, datorată mai ales revoluției tehnico-științifice. Noile mijloace de comunicare *mass-media* aduc în problematica artei actorului aspecte noi, de neconceput înainte. Cinematograful, radio-ul și, în special, televiziunea pun în fața actorului problemele

[1] A. Camus, *Destinul actorului*, în *L'attore*, Roma, 1947, p. 26.

STUDII ȘI CERCETĂRI DE IST. ART., SERIA TEATRU, MUZICĂ, CINEMATOGRAFIE, T. 29, P. 55-61, BUCUREȘTI, 1982

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

unor noi mijloace de expresie artistică, sau chiar ale unor noi limbaje, chiar dacă nu există un consens în această privință. Un mare actor ca Charles Laughton este de părere că „pentru un actor nu există diferență între teatru și cinematograf" [2]. El a creat cu egală măiestrie roluri ca Galileo Galilei din piesa lui Bertolt Brecht cu care a colaborat, ca și figura lui Henric al VIII-lea, în film. Pe de altă parte, cinematograful a dus la nașterea unui *nou tip* de actor, fie că ne gîndim la comici ca Charlie Chaplin sau Buster Keaton sau la actori-cîntăreți ca Martha Eggert și Jan Kiepura sau la cuplul de actori dansatori Fred Astaire—Ginger Rogers.

Nu poate fi contestată *specificitatea* cinematografului în raport cu teatrul, așa după cum nici spectacolul teatral TV nu poate fi identificat cu spectacolul dramatic. Legile lor specifice nu se reflectă numai asupra jocului actoricesc ci, în mod firesc, și asupra textului (scenariul cinematografic, scenariul radiofonic și TV, în general, procesul de prelucrare și adaptare a operei literare de la care se pornește). A ajuns un lucru bine cunoscut că primii actori de film au fost înșiși călătorii din filmul fraților Lumière, *Sosirea unui tren în gară* (1895). Acest prim film, precursor al „ciné-Vérité"-ului, a lăsat urme adînci în jocul actorului de film, care pot fi resimțite pînă astăzi. Nu rareori s-a vorbit despre influența negativă a acestui „firesc" cinematografic asupra interpretării actorului în teatru.

Problematica actorului contemporan este vastă și cuprinde aspecte, am putea spune, inepuizabile. Dintre acestea, condiția actorului în relația cu mijloacele de comunicare mass-media ridică anumite semne de întrebare, constituind o „problemă deschisă".

Dacă textul dramatic poate fi înscris în „Galaxia Gutenberg", *mass* mediile dovedesc „puterea imaginii" (titlul cunoscutei cărți a lui René Huyghe).

Avînd o uriașă forță de penetrație, cinematograful și, mai ales, televiziunea, care pătrunde în casele oamenilor, devin astfel „parteneri" cotidieni ai omului, cîștigînd noi funcții psihologice.

Spectatorul merge la teatru, *optînd* și selectînd piesa, actorul preferat, regizorul. Acest lucru se întîmplă și în cazul filmului, mai puțin în cazul televiziunii, care, într-un fel îi „impune" spectatorului piesa, filmul, emisiunea respectivă. Desigur că el își poate alege din programul săptămînii sau al zilei o anumită piesă sau emisiune în care îl poate vedea pe actorul admirat. Dar procentajul de selecție și opțiune ni se pare scăzut în raport cu opțiunea „absolută" pentru spectacolul teatral.

„Setea" de imagine a omului de astăzi este, nu rareori, un simptom al comodității de gîndire. Dînd drumul „robinetului de imagini" (adică, deschizînd televizorul), omul riscă să devină un spectator inert. Anne Marie Thibault—Laulan vorbește despre o relativă inerție a spectatorului de imagini [3], participarea sa ajungînd în anumite momente la un fel de „nivel zero", am spune noi, emisiunea respectivă fiind un „fundal audio-vizual" de rutină, în timp ce spectatorul „în halat și papuci" dormitează în fotoliu, soarbe din cafea, ronțăie ceva, răspunde la telefon sau deschide ușa, la care tocmai a sunat vecinul. Nu mai poate fi vorba de acea *concentrare* a participării vii, nemijlocite, nici de *comuniunea* actor-spectator din sala teatrului.

Dacă într-adevăr, din acest punct de vedere, spectacolul teatral este o contemporaneizare, iar cel cinematografic este o evocare [4], cu atît mai elocventă ni se pare dimensiunea acut *critică* („hic et nunc") a spectacolului teatral, avînd în vedere că teatrul îl „excită" pe spectator, cum spune André Bazin. Mult discutata (și disputata) controversă referitoare la limbajul actorului de teatru și actorului de film ni se pare, în mare măsură, o falsă problemă. În primul rînd, pentru că înseși condițiile și natura artei teatrale diferă fundamental de acelea ale artei filmului. Aici și acum, actorii creează pe scena teatrului mai mult decît o comuniune, o „co-naissance", cum ar spune Paul Claudel, relație pe care filmul nu o poate realiza. Acel „fluid" care circulă între scenă și sală condiționează un anumit mod de receptare vie, pe care la cinematograf o reproduce, oarecum, reacția spontană a copiilor, care aplaudă victoria „celui bun și drept" și îi strigă îndemnuri spre a înfrînge „forțele răului".

Actorul *se adresează*, de pe scenă, spectatorului, cu întreg patosul, cu toată luciditatea și dăruirea, „ridicîndu-l", am putea zice, pe spectator de pe scaunul său, „tîrîndu-l" în albia forței sale de convingere. Odată semnificația și mesajul receptat, actul creației teatrale potențează în mod

[2] Cf. Giovanni Calendoli, *L'Attore*, Roma, 1959, p. 623.

[3] Anne-Marie Thibault-Laulan, *Comunicarea audio-vizuală: pentru o psihologie a spectatorului de imagini*, în *Arta*, an II, 1978, p. 30.

[4] Henri Wald, *Contraste semiotice între teatru și film*, în *Puterea vorbirii*, București, 1981, p. 76—77.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

vădit *gîndirea critică* a spectatorului, uneori, într-o modalitate „incomodă", pulverizînd șabloane și poncife de gîndire, urmărindu-l și după ieșirea din sală. Un astfel de proces există, desigur și în relația dintre actorul de film și spectator, dar acuitatea, intensitatea, coparticiparea nu ajung la intensitatea raportului din cadrul spectacolului teatral.

Aspirația unor cunoscuți actori de film de a pătrunde „tainele" artei actoricești teatrale, ca Paul Newmann, James Dean sau Marylin Monroe, participanți la cursurile de la „Actor's Studio", ni se pare simptomatică pentru aprofundarea și amplificarea arsenalului mijloacelor de expresie artistică. Rigoarea și severitatea unor pedagogi ca Lee Strasberg, Elia Kazan sau Harold Clurman au contribuit, desigur, la consolidarea acelei „științe" actoricești și a eticii profesionale.

Raportul actorului cu spațiul scenic este de altă natură decît acela cu spațiul din film. În teatru, este vorba de convenția teatrală, îndeosebi atunci cînd decorul este alcătuit din „semne", cu o evidentă capacitate de sugestie, iar în film, actorul este pus în relație fie cu peisajul sau interiorul real, fie cu acela din studio.

În film și televiziune actorul este pus într-un sistem de relații care, începînd cu scenariul (și nu cu textul dramatic) și terminînd cu imaginea de pe ecran, rezultat al unui complicat proces artistic și tehnic, mută accentul de la un proces de receptare nemijlocit, la un proces de receptare mediat. Acel fenomen al „transcordării" prin care teatrul TV este asimilat filmului [5], ni se pare simptomatic pentru mutațiile fundamentale pe care le suferă teatrul în contactul cu *mass*-mediile. Acest proces cuprinde operații și etape prin care opera originară (care poate fi și un roman tele-ecranizat) devine, deseori, greu de recunoscut, pierzînd semnificații și trăsături definitorii. În acest sens, așa zisele „romane-foileton" sau serialele sînt dovezi ale unei tendințe de simplificare și schematizare a operei de la care pornesc.

„Micro-conservele" culturale, cum plastic le definește A. Moles, în care se pot încadra discurile, magnetofonul, radio-ul, alături de „conservele" de text scris (bibliotecile), „conservele" de sunete (discotecile, fonotecile), „conservele" de imagini (iconotecile) și de imagini animate (filmotecile, cinematecile), oferă omului posibilitatea de a „repeta" actul creator, mereu același, neschimbat dar — totuși — mereu nou, în funcție de receptivitatea, dispoziția, starea de moment. „Repetarea" în teatru, adică vizionarea aceluiași spectacol de mai multe ori, constituie într-o mult mai mare măsură o (posibilă) *revelație*, deoarece actorul, ca și spectacolul în ansamblul său, este de fiecare dată altul, chiar dacă este vorba numai de nuanțe.

Revăzînd un spectacol la televizor, ai în mai mică măsură posibilitatea acestor „descoperiri", iar în film poate apărea un alt fenomen : senzația de „déja vu, déja connu", sau chiar de vetust, desuet, depășit. Revăzînd-o astăzi pe Greta Garbo simți trecerea anilor, a deceniilor, senzație pe care nu o încerci revăzîndu-l pe Laurence Olivier în filme ca *Hamlet* sau *Henric V*. Filmul de cinematecă, în ciuda unor incontestabile valori, îți lasă, uneori, această senzație.

Televiziunea oferă actorului posibilitatea cuceririi unei *popularități* pe care în teatru, oricît de des ar apărea în fața publicului, n-ar putea-o dobîndi. Dar care este, oare, natura acestei popularități ? Este ca un Janus cu două fețe : pe de-o parte, actorul iubit, popular, mult așteptat iar, pe de altă parte, pericolul manierismului, al plafonării, ba chiar al autobagatelizării și autopastișării. Explicația constă tocmai în frecvența, deseori excesivă, pe micul ecran, ceea ce duce la o epuizare a mijloacelor de expresie, ajungîndu-se la o suprasaturație din partea spectatorilor care îl „redescoperă" mereu același, egal cu sine însuși. „Antidotul" nu poate fi decît o exigență sporită, spre a se evita bagatelizarea artei actorului, în vederea păstrării condiției sale superioare, a demnității și elevației sale.

O implicație psiho-sociologică simptomatică pentru *mass-media* este *identificarea* actorului cu *personajul*, fenomen despre care s-a scris și s-a vorbit destul de mult. Spectatorul se referă, de exemplu, la Onedin și nu la actorul Peter Gilmore sau vorbește despre J.R. și Sue Ellen ca și cum ar fi vorba de buni prieteni. Același lucru se întîmplă cu interpreții unor bine cunoscute personaje, precum Kodjak sau Colombo. Actorul dispare în spatele personajului căruia i-a împrumutat chipul său. Fenomen întrucîtva invers „star-sistem"-ului cinematografic, unde se rețin mai

[5] cf. Paul Caravia, Marilena Lunică, *Spectacolul de teatru și cinema din perspectiva sociologiei culturii*, în *SCIA*, Seria Teatru, Muzică, Cinematografie, t. 24, 1977.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

puțin numele personajelor interpretate de actori ca Greta Garbo, Rudolf Valentino, Jean Harlow sau Marylin Monroe. Există însă cazuri cînd eroina predomină interpreta ca de pildă, Scarlet O'Hara (Vivien Leigh), regina Cristina (Greta Garbo), Ana Karenina (idem). Sau este vorba de o „ideală" consonanță.

★

„Vorbește, pentru ca să te văd..."
ARISTOTEL

Actorul este acela care la radio transpune vocea sa în imagine *vizuală*. Vorbind, el este *văzut*. Sau, cu alte cuvinte, el vorbește pentru ca noi să *vedem*. Prin mijlocirea actorului apare însă o imagine mult mai bogată decît propria sa imagine : este imaginea unei lumi pe care el ne-o sugerează. Vocea umană, zgomotele, tăcerile, toate aceste „semne" auditive se „transcodează", am putea spune, în plan vizual : o încăpere pe care ne-o imaginăm fie mică și întunecată, fie mare și luminoasă, o pădure, malul unei ape, vîrful unui munte. Este (și acesta) unul dintre miracolele artei.

Vocea umană sau puterea vorbirii [6] echilibrează acea „putere a imaginii" care pare să domine secolul nostru, definindu-l pe „homo loquens" și „homo significans". Elocința, retorica, arte fundamentale ale antichității, și-ar putea recunoaște astăzi, în „secolul științei", în era tehnologiilor electronice, un stră-stră-nepot care, într-un fel, nu și-a trădat strămoșul : radio-ul.

Capcană periculoasă pentru neglijențele în rostire (tot astfel ca ochiul ciclopic al camerelor de luat vederi, care „văd" și amplifică orice imperfecțiune a chipului și a mimicii) radio-ul îl obligă pe actor la o dicție cît mai apropiată de perfecțiune. Dacă televiziunea îl poate prinde pe actor în plasa amăgitoare a unei popularități efemere, radio-ul poate fi un real stimulent pentru continua autoperfecționare. „Fonoteca de aur" a radio-ului este, cu adevărat, un „muzeu imaginar" al culturii. Acest „muzeu sonor al culturii românești", cum a fost pe bună dreptate definit [7], a imortalizat modele, etaloane, ale jocului actoricesc, devenite adevărate *repere stilistice*.

Ni se pare simptomatic faptul că inițiatorul arhivei fonogramice românești este un lingvist, profesorul Iosif Popovici, primul care a înregistrat graiurile populare din Banat și Hunedoara, fiind și primul care susține valoarea acestora, „fonograma redă însăși vorbirea în partea ei organică, vorbirea vie în cele mai fine nuanțe ale ei"[8].)

Întotdeauna ne va impresiona, ne va tulbura adînc, iarăși și iarăși, vocea inimitabilă, vibrația unică a vocii lui Emil Botta, recitîndu-și propriile versuri sau „tălmăcindu-le" pe ale altora. Căci, o poezie recitată de Emil Botta devine „alta", chiar dacă această „trădare" nu face decît să accentueze afinitățile sale cu Petrarca, Shakespeare, A.E. Poe, Eminescu sau Rilke.

O emisiune de poezie sau un recital pe disc poate oferi adevărate revelații ca, de exemplu, discul actorului Ion Caramitru, pe care îl poți asculta de multe ori recitînd poeziile lui Eminescu și descoperi, de fiecare dată, noi frumuseți. Sau mărturia emoționantă prin sinceritate și acuitate a observației, pe care Ovidiu Iuliu Moldovan o făcea, prefațînd recitalul TV cu postumele eminesciene, poezia constituind pentru el o necesitate spirituală, răspunzînd nevoii sale de împlinire.

Actorul, urmaș al rapsodului, așa cum Platon avea să-l „portretizeze" în dialogul *Ion*, ca „interpret al interpreților" [9] este, în cazul recitării versurilor, ceea ce am putea numi propriul său regizor. El este un creator a cărui autonomie (relativă în raport cu textul poetic) este demonstrată atît prin *ce* spune și prin *cum* spune poezia. Actorul, ca propriul său regizor, devine un gen de demiurg al universului poetic pe care îl stăpînește, fiind, cum spune Platon, „ca un adevărat Proteu... cu tot felul de înfățișări" [10], iar caracterul său *proteic* îl face totodată și *unic*. Cum am putea denumi altfel modul în care Ion Manolescu, George Vraca, Emil Botta, Ion Caramitru recită din lirica națională și universală ? Și, în acest sens, radio-ului trebuie să-i fim recunoscători, în mare măsură,

[6] Titlul cărții lui Henri Wald, *Puterea vorbirii*, București. 1981.
[7] cf. Ion Biberi, apud Iulius Tundrea, *Inscripții pe o bandă de magnetofon*, București, 1979, p. 49.
[8] *Ibidem*.
[9] Platon, *Ion*, în *Arte poetice. Antichitatea*, București, 1970, p. 62.
[10] *Ibidem*, p. 70.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

pentru acele „momente poetice" de har și meditație, ca și pentru acele „medalioane" ce ne-au prilejuit contactul cu arta unor mari actori ca Ion Fintesteanu, Valentin Valentineanu, Marietta Sadova, Irina Răchiteanu și alții.

Unii actori, buni recitatori, sînt ei înșiși poeți, astfel că poezia devine un întreg organic, ca în cazul (amintit înainte) al lui Emil Botta, Ionescu-Gion, Dinu Ianculescu. Acesta din urmă constituie una din „vocile" binecunoscute la radio și televiziune, unde lectura sa înnobilează o emisiune de popularizare a culturii și civilizației ca „Teleenciclopedia". Textul citit de el devine nu numai un comentariu elevat ci, în anumite momente, aproape un dialog cu (tele)spectatorul : vorbind despre civilizațiile antichității, despre mari pictori sau despre exotice meleaguri îndepărtate, Dinu Ianculescu dă, parcă, un relief material, acelor coloane, basoreliefuri sau peisaje. Culorile (care nu se văd pe ecranul televizorului) par a prinde viață pe ecranul nostru interior, capătă nuanțare și căldură. Un alt comentariu, la un serial științific, în lectura actorului Florian Pittiș, nu constituie o „lectură" pasivă, imparțială, ci devine vocea unui ghid pasionat. O lectură a cărei elaborare nu apare în mod vizibil dar a cărei rigoare în decuparea sensurilor, a distribuirii accentelor și nuanțelor, trădează o elaborare meticuloasă. Vocea actorului Ludovic Antal este caracterizată de poetul Grigore Hagiu ca o chintesență a unei înzestrări specifice poporului român : „O voce clasică, o voce de aur, venită din străfunduri de neam, alcătuită din succedări de generații. Nu un instrument, oricît de prețios, făurit de unul singur, ci o voce dureros de dulce, din părinții părinților, un mijloc miraculos pe care se exercita un caracter de o neobișnuită bogăție sufletească" [11].

S-ar putea elabora interesante studii de tipologie și stiluri actoricești din optica vocii, unilateralizare deliberată, simptomatică pentru definirea unor laturi esențiale ale artei actorului.

Acea „voce interioară (care) trebuie să se obiectivizeze într-o voce sonoră" [12], vocea actorului, nu dă numai un sens cuvintelor rostite ci, în cazul limbajului poetic, potențează *forța de simbolizare* a acestui limbaj. Astfel, de pildă, *Riga Cripto* de Ion Barbu cîștigă noi sensuri (poate chiar altele, față de lectura „mută"), ca și o poezie de Paul Valéry, de Saint John Perse sau T.S. Eliot. Interesantă apare astfel capacitatea de a diversifica semnificațiile aceloraşi (sau aceleiași) poezii în lectura unor actori diferiți : lirica lui Eminescu recitată de Ion Manolescu, George Vraca, Emil Botta, Dan Nasta, Ion Caramitru, Ovidiu Iuliu Moldovan, înseamnă tot atîtea viziuni și stiluri diferite. O aură stranie, fantastică, neliniștitoare pe care o cîștigă lirica eminesciană în recitările lui Emil Botta, o îngîndurare, o romantică melancolie la George Vraca, o noblețe, o eleganță rafinată la Ion Manolescu, sonorități muzicale, un timbru vibrant la Dan Nasta, o pătrundere lucidă și pasionată în același timp la Ion Caramitru, o apropiere parcă nerăbdătoare, o virilă grabă în descoperirea unor sensuri ascunse la Ovidiu Iuliu Moldovan.

„Teatrul radiofonic" a devenit o specie spectacologică cu un statut bine definit ; se poate vorbi și de o autonomie a sa. Teatrologi, sociologi și psihologi au încercat să-i explice specificul pornind de la predominanța vocii, a cuvîntului rostit, care au capacitatea de a vizualiza. Crearea „spațiului sonor" datorită vocii umane dă actorului un drept (și o datorie) în plus : ca magician „invizibil", el trebuie să se facă văzut, pe el și pe ceilalți din jur, să „se comunice" pe sine, să comunice o relație cu partenerul și, ceea ce este foarte important, să comunice cu spectatorul-partener, chiar dacă relația cu acesta nu este directă, sau, tocmai de aceea. Jocul său ar trebui să compenseze lipsa tuturor elementelor vizuale care alcătuiesc spectacolul teatral, începînd cu coordonatele spațio-temporale și terminînd cu orice detaliu (semnificativ).

Denumirea germană a piesei radiofonice *Hörspiel*, adică piesă pentru a fi auzită, ascultată, sugerează în mod plastic tocmai specificul genului. „În *Hörspiel* pauza nu este doar o întrerupere ci, ca în muzică, este chiar un mijloc de expresie, întotdeauna pregnant" [13]. Raportul dintre cuvînt și tăcere este un raport semnificant, potențînd curgerea ideilor și gradația tensiunii dramatice. Încă acum cîteva decenii, în revistele românești de specialitate se încerca definirea specificului acestei arte atunci cînd se sublinia necesitatea că „auditorii trebuiesc deprinși să transforme sunetele în imagini", iar dramaturgia genului este denumită „scenariu radiofonic" [14]. Victor Ion Popa, unul dintre animatorii teatrului radiofonic, căutînd „voci radiogenice" și selecționîndu-le după criteriul

[11] Apud Iulius Tundrea, *op. cit.*, p. 125.
[12] Mikel Dufrenne, *Poeticul*, București, 1971, p. 31.
[13] Heinz Schwitzke, *Bericht über eine junge Kunstform*, în *Sprich damit, ich Dich sehe*, München, 1960, p. 12.
[14] *În Radio-Adevărul*, an VIII, 1935, nr. 331, 20 I, și *Almanahul Radio și Radiofonia*, 1931, p. 178, apud V. Crăciun, *Scena undelor*, București, 1980, p. 45.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

„paletei vocilor", își exprima încrederea în capacitatea teatrului radiofonic de a transmite orice emoție.

Un animator al vieții teatrale moderne, Jacques Copeau, vorbește despre unele avantaje pe care radio-ul le oferă actorului : nu mai memorează, avînd textul sub ochi, fiind într-un „tête-à-tête" cu textul, nu mai are trac, nu depinde de reacțiile publicului" [15]. Oare, poate fi vorba, într-adevăr, de ceea ce numim avantaje? Desigur că ultima observație a lui Copeau, privind „condiția ideală a vocii", este pe deplin justificată. Dar tot ceea ce ține de relația mediată, indirectă a actorului cu spectatorul, inclusiv lipsa tracului (de fapt, emoția creatoare), nu este neapărat un avantaj ci, mai curînd, un anumit statut specific. Radio-ul, ca și filmul și televiziunea, dau actorului posibilitatea de a se auzi și de a se vedea pe sine, deci, de a se autocontrola și verifica.

Radio-ul și televiziunea oferă, într-un fel, condiția ideală a recitalului de poezie și a spectacolului denumit „one man show". Ștefan Ciubotărașu, acest actor plurivalent, original, robust, de o adîncă omenie, creator al unor roluri de neuitat în teatru și film, a fost și una dintre „vocile" binecunoscute ale radio-ului. Lecturile sale din *Amintiri din copilărie* de Ion Creangă, din paginile sadoveniene, ca și recitalurile din lirica eminesciană și argheziană (actorul însuși fiind poet), îndreptățesc observațiile pe care le-a făcut, referitoare la specificul radio-ului : „Noi actorii sîntem în bună parte o ureche subiectivă, o ureche interioară care, odată imprimată pe bandă, nu se mai recunoaște în afară, decît dacă a fost sincer afectată în momentul elaborării <. . . >. Glasul actorului de radio trebuie să-și recreeze arta după legile altor perspective decît cele oferite de scenă. Nici ascultătorul de radio, azi, nu mai seamănă cu cel de ieri. Să fim deci atenți la urechea a treia, urechea-criteriu" [16].

O actriță ca Leopoldina Bălănuță, pe care o putem socoti, pe drept cuvînt, una dintre tragedienele de frunte ale teatrului românesc, își desfășoară forța proteică, interpretînd la televiziune, într-un astfel de spectacol „one (woman) show", mai multe personaje deodată, intrate într-o relație organică, diferite unul de altul, perfect individualizate, cu un acut simț al nuanțelor și al satirei subțiri, cu un umor tranșant. Florin Piersic a dat viață, la televiziune, cu autentic spirit satiric, lui Marius Chicoș Rostogan și elevilor săi (reușind, ca și Leopoldina Bălănuță, să-și individualizeze eroii, prin trăsături distincte, caracteristice).

Dacă, într-adevăr, nu oamenii se folosesc de anumite mijloace de comunicare, ci anumite mijloace de comunicare se folosesc de oameni [17], am putea ajunge la trista concluzie a unei sclavii în era electronică. Într-un fel, această sclavie poate fi descifrată în acel „habitus" cotidian de a deschide „robinetul de imagini" sau butonul radio-ului, ca gesturi automate, lipsite de semnificație și finalitate.

Structura informației și, îndeosebi, prelucrarea informației culturale poate însă compensa dominația instantaneului. Ne gîndim astfel la integrala teatrului shakespearian, elaborată de B.B.C., act de cultură care pune *personalitatea actorului* pe prim plan. Regizorul nu se impune, nu e un tiran, ci conlucrează cu *actorul-creator*, iar frumusețile textului shakespearian apar în toată amploarea. Creația interpretului lui Falstaff (Anthony Quayle) ar putea fi un argument în sprijinul afirmației noastre. Departe de clișeele „falstaffiene" exterioare, actorul concepe un Falstaff în care comicul și tragicul se ating, în care animalicul și sensibilul coexistă. Dragostea sinceră pentru Prințul Hal, slăbiciunile, neputința de a se schimba, umorul, gravitatea, înțelepciunea, luminează fațetele mai puțin explorate ale acestui bufon shakespearian deosebit. Ne mai gîndim la spectacole-TV cu piese de Ibsen și Strindberg (ale studiourilor suedeze și norvegiene), desigur, spectacole care nu sînt „teatru" în accepțiunea clasică, poate mai apropiate de film, dar păstrînd *esența teatralității* specifice celor doi mari autori nordici : tensiunea dialogului și acea „luptă a creierelor".

Emisiunea-serial „Istoria teatrului românesc" ni se pare a fi scos în evidență două fenomene : pe de o parte, strălucirea autenticelor talente actoricești de-a lungul evoluției teatrului românesc, în scene televizate „în direct" în sala de spectacol, iar pe de altă parte, alte scene, pregătite în studiourile de televiziune, care se deosebesc de primele, lăsînd senzația unei inautenticități, a unei elaborări contra făcute, a unui hibrid. Este, probabil, fața negativă a acelui fenomen de „transcodare" despre care am mai vorbit.

[15] Jacques Copeau, *Remarques sur le radio*, apud Odette Aslan, *L'acteur au XXème siècle*, Paris, 1974, p. 192.
[16] Apud Victor Crăciun, *op. cit.*, 1980, p. 198.
[17] cf. Marshall McLuhan, *Pour comprendre les Médiâ*, apud Henri Wald, *Homo significans*, București, 1970, p. 78.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

O esenţă teatrală de altă natură este proprie spetacolelor de *teatru filmat* pe care le prezintă Comedia Franceză, spectacole teatrale în accepţiunea clasică, cu piese ale marilor clasici — Corneille, Racine, Molière, ca şi Musset — în care putem descifra stilul primei scene franceze, în primul rînd, declamaţia apropiată de perfecţiune, elaborarea plasticii, arta individuală a actorului, ca şi închegarea spiritului de echipă, în care se îmbină arta actorilor din diferite generaţii (ca de exemplu, Fernand Ledoux, Annie Ducaux, Jean Meyer, Jean Vilar, cu prospeţimea jocului dar şi cultul declamaţiei la actorii din generaţiile tinere).

O statistică întreprinsă de Oficiul de sondaje al televiziunii [18] oferă date interesante din punct de vedere al creaţiei actoricești : opţiunile pentru cele mai bune filme transmise de televiziune şi spectacole de teatru TV ni se par a dovedi locul important (poate, chiar primordial) al actorului în reuşita spectacolului. Astfel, în cazul filmelor *Zorba Grecul* şi *La răscruce de vînturi* (alături de *Mama India* şi *Lanţul)*, ca şi opţiunile exprimate de experţi : *Fragii sălbatici* şi *Ghepardul.*

În cazul spectacolelor de teatru TV : *Richard al III-lea*, *Hedda Gabler*, *Faust*, *Preţul*, care oferă mari roluri actorilor şi care ar putea fi definite, din acest punct de vedere, „spectacole de actori".

Din păcate, în multe dintre cercetările consacrate mijloacelor de comunicare mass-media, preocuparea pentru actor, pentru mutaţiile şi specificul condiţiei actorului, ocupă un loc destul de redus. Aceasta, chiar dacă pot fi întîlnite numeroase nume menţionate, fără a se aprofunda însă problemele jocului actoricesc.

Avem ferma convingere că nici unul dintre mijloacele de comunicare mass media n-ar putea fiinţa fără contribuţia actorului. Cum ar exista filmul, radio-ul, televiziunea în lipsa creaţiei actorului ? Dăruirea, inteligenţa, farmecul său fac din întîlnirile noastre (la toate aceste forme extrateatrale), totuşi, o sărbătoare. Pentru că, orice contact cu talentul, cu originalitatea, este un eveniment pe care nu-l întîlnim în fiecare zi.

Studiile prospective, preocupările pentru viitorologie nu şi-au spus (încă) cuvîntul privind locul şi rolul actorului în dezvoltarea mijloacelor de comunicare mass-media, dar, nu există nici o îndoială că, oricum va arăta faţa anului 2000, ACTORUL va fi unul dintre oamenii care vor avea ceva de spus semenilor lor, că va năzui să comunice mesajul lui din inimă, frumos (cu măestrie), emoţionant şi convingător.

[18] cf. Pavel Cîmpeanu, *Oamenii şi televiziunea*. Bucureşti, 1979, p. 84.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

TURNEE TEATRALE ROMÂNEȘTI PESTE HOTARE

de MIHAI FLOREA

În continuarea studiului cu acest titlu, a cărui publicare a început în tomul 28/1981 al revistei *Studii și cercetări de istoria artei*, Seria Teatru, Muzică, Cinematografie, prezentăm, în numărul de față, alte pagini, consacrate turneelor externe întreprinse de alte două teatre din țară în perioada de după eliberare.

TEATRUL NAȚIONAL TIMIȘOARA

Începînd din 1967, Teatrul Național din Timișoara a înfăptuit aproape în fiecare an cîte un turneu în R. S. F. Iugoslavia, prezentînd, în acest răstimp, peste 20 de spectacole într-un mare număr de localități din țara vecină. Ponderea cea mai însemnată au avut-o piesele românești clasice și contemporane, pe afișele turneelor fiind așezate, la loc de cinste, numele lui I. L. Caragiale, Victor Ion Popa, Camil Petrescu, Mihail Sebastian, Mircea Ștefănescu, Paul Everac, Eugen Barbu; alături de acestea au fost înscrise în programele deplasărilor lucrări din dramaturgia universală din cele mai diverse epoci și datorate celor mai diferiți autori, de la Euripide la Shakespeare, de la Goldoni la Eugen Ionescu. Călătoriile artistice ale naționalului timișorean în R. S. F. Iugoslavia s-au înscris într-un lung și fructuos dialog cu teatrele din Vîrșeț și Novisad, care au răspuns de fiecare dată, în spiritul unei perfecte reciprocități, vizitelor trupei românești la Belgrad, Pancevo, Novisad, Novo Selo, Vîrșeț, Alibunar, Uzdin [1] etc.

În ciuda deselor vizite, a numeroaselor spectacole prezentate, bibliografia turneelor este relativ săracă. Presa a consemnat evenimentele la rubrica știrilor culturale, a marcat importanța lor pentru bunele relații dintre cele două țări, dar a inserat destul de puține analize detaliate, cronici

[1] Iată repertoriul complet și itinerariul turneelor: 27–29 mai 1967: *Insula* de M. Sebastian (Alibunar), *Io Mircea Voievod* de Dan Tărchilă (Belgrad, Vîrșeț, Pancevo); 21–23 septembrie 1968: *Tache, Ianke și Cadîr* de V. I. Popa (Nicolinț, Vîrșeț, Novo Selo); 25–28 mai 1969: *Micul infern* de Mircea Ștefănescu (Vîrșeț, Uzdin), *Troienele* de Euripide (Belgrad), *Madame Sans-Gène* de V. Sardou și E. Moreau (Vîrșeț); 15–16 februarie 1970: *Regele moare* de Eugen Ionescu (Belgrad, Vîrșeț); 20–21 mai 1971: *Nu așa fetiło* de Dan Radu Ionescu (Locve); *Căsătorie prin concurs* de Goldoni (Vîrșeț); 19–21 decembrie 1972: *Gaițele* de Al. Kiriițescu (Coștei), *Camera de alături* de Paul Everac (Vîrșeț), *Șantajul* de Claude Spaak (Novisad); 11–12 decembrie 1973: *Suflete tari* de Camil Petrescu, *Fetele Didinei* de V. Eftimiu (Novisad); 7–9 aprilie 1975: *Să nu-ți faci prăvălie cu scară* de Eugen Barbu (Novisad), *Evantaiul unei lady*, de O. Wilde (Vîrșeț, Novisad); 1–2 noiembrie 1976; *Nu sîntem îngeri* de Paul Ioachim (Novisad), *Henric al VI-lea* de Shakespare (Novisad); 21–23 martie 1978: *Piatră la rinichi* de Paul Everac (Novisad, Novo Selo), *Constructorul Solness* de H. Ibsen (Novisad); 24–25 octombrie 1979: *O noapte furtunoasă* de I. L. Caragiale (Novisad), *Emil și detectivii* de Erich Kästner (Novisad), *Moartea lui Alfredo Gris* de Adolfo Santana (Novisad).

STUDII ȘI CERCETĂRI DE IST. ART., SERIA TEATRU, MUZICĂ, CINEMATOGRAFIE, T. 29, P. 62–65, BUCUREȘTI, 1982

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

dramatice propriu-zise, care să constituie radiografii artistice ale spectacolelor oferite publicului din Iugoslavia.

În ziarul de limbă română *Libertatea*, sub titlul *Reputație artistică confirmată*, sînt publicate considerații pe marginea turneului din 1969, dintre care unele rețin atenția. Așa de pildă, acest turneu a prilejuit spectatorilor din Banatul sîrbesc „descoperirea" unui autor român pînă atunci necunoscut: „*Micul infern*, care a fost prezentat la Uzdin și Vîrșeț, face cunoscut numele lui Mircea Ștefănescu, dramaturg contemporan, și în rîndurile naționalității noastre"[2] (naționalitatea română din R. S. F. Iugoslavia — n.n.). Ideea aceasta, care pune în lumină unul din rosturile majore ale turneelor — mai buna, mai profunda cunoaștere și prețuire a valorilor dramaturgiei naționale din fiecare țară — este și în atenția regizorului Milovan Novcici, directorul Teatrului „Iovan Sterija Popovici" din Vîrșeț, cînd spune: „Credem în eficacitatea, în rodnicia acestui schimb, care, pe lîngă esențiala apropiere dintre ansamblurile și popoarele ambelor țări, conduce și la o cunoaștere mai temeinică a teatrului românesc, cu precădere a celui contemporan; a teatrului românesc contemporan privit sub aspectul dramaturgiei actuale, precum și a modalităților de expresie scenică. Pînă la această colaborare se știa foarte puțin despre toate acestea. Era cunoscută, apreciată și jucată doar opera marelui dramaturg român Ion Luca Caragiale. Intenția și dorința noastră a fost și va continua să rămînă și pe viitor aceea de a transpune scenic valoroase opere contemporane românești"[3].

Cîteva considerații asupra nivelului interpretativ al trupei, asupra calităților regiei, demne de resprodus întrucît sînt printre foarte puținele de acest fel, se fac în legătură cu spectacolul *Madame Sans-Gêne*: „Și cu prilejul acesta, ansamblul timișorean și-a confirmat încă o dată reputația cîștigată la turneele anterioare, din anii 1967 și 1968. Aplauzele susținute — în cîteva rînduri spontane, la scenă deschisă — au răsplătit pe interpreți. Atributele artistice creatoare ale Mariettei Sadova au fost subliniate în repetate rînduri în rubricile de critică teatrală ale presei române pe marginea spectacolelor realizate în calitate de regizor la Timișoara, București, Constanța și in alte centre culturale românești. Numele ei este cunoscut și peste hotare și, din 1967 și la noi, prin spectacolele *Io*, *Mircea Voievod*, *Madame-Sans-Gêne* și *Micul infern*, cel dintîi prezentat la Belgrad și apreciat cu calificativul *grandios*"[4].

În spectacolele jucate în R. S. F. Iugoslavia contribuții remarcabile, și remarcate și în presă și în alocuțiunile rostite la diverse întîlniri cu oamenii de teatru, au avut actorii Gheorghe Leahu, interpretul rolului titular din *Io Mircea Voievod*, Florina Cercel, protagonista din *Madame-Sans-Gêne*, Emil Reus (Soțul), Camil Georgescu (Doctorul), Viorel Iliescu (Curtezanul) din *Micul infern*, actorii Ștefan Iordănescu, Elena Simionescu, Miron Șuvăgău, Victoria Suchici, Victor Cimbru și mulți alții care au creat roluri de mare întindere sau personaje episodice, regizorii Yannis Veakis, Dan Radu Ionescu, Nicoleta Toia, Ion Maximilian, scenografele Elena Pătrășcanu-Veakis și Emilia Jivanov.

Ziarul *Libertatea* a mai inserat în coloanele sale un articol, în care se schițează un bilanț al turneelor și se propune o scară valorică a spectacolelor, pe primul plan fiind situat *Troienele* de Euripide în adaptarea lui Jean Paul Sartre, prezentat pe una dintre cele mai pretențioase scene iugoslave, aceea a Teatrului Contemporan din Belgrad: „Acest spectacol a fost atît de unitar, încît este dificil să desprinzi floarea cea mai aleasă din buchetul minunat prezentat. Dacă s-ar încerca o ierarhizare în realizarea spectacolelor jucate la noi (1967—1969), *Troienele* este urcat pe piedestalul cel mai înalt. De la Corul femeilor și pînă la personajele conducătoare, epopeea tragică s-a desfășurat pe o gamă cu acorduri profunde. Conflictul dramatic a fost exprimat cu accente realiste ce au prilejuit spectatorilor emoții zguduitoare"[5].

Prezența naționalului timișorean în R. S. F. Iugoslavia a fost însoțită de aprecieri elogioase nu numai în cadrul spectacolelor curente, dar și în contextul unor confruntări internaționale; astfel, în 1967 la Festivalul teatrelor din Voivodina ansamblul românesc a participat cu spectacolul *Io*, *Mircea Voievod*, pentru care a primit o plachetă de bronz și o diplomă. O altă distincție i-a fost atribuită instituției noastre trei ani mai tîrziu, după cum ne înștiințează o consemnare apă-

[2] *Libertatea*, 1 iunie 1969.
[3] Interviu cu regizorul Milovan Novcici, păstrat în Arhiva Secretariatului literar al Teatrului Național din Timișoara.
[4] *Libertatea*, 1 iunie 1969.
[5] * * * *Reflexii după lăsarea cortinei*, în *Libertatea*, 1 iunie 1969.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

rută în presa bucureșteană : „Teatrul timișorean a fost printre invitații de onoare ai Festivalului organizat cu prilejul aniversării unui sfert de veac de activitate a Teatrului „Iovan Sterija Popovici" din Vîrșeț. Artiștii români au prezentat *Regele moare* de Eugen Ionescu. Spectacolul s-a bucurat de un deosebit succes de public și de presă. Trupa românească a fost distinsă cu Diploma Festivalului, precum și cu Placheta de bronz *Iovan Sterija Popovici*"[6].

Numeroși membri ai colectivului timișorean au participat la întîlniri internaționale, la festivaluri teatrale ce au avut loc peste hotare, la expoziții organizate în străinătate, și au întreprins călătorii de studii pentru a cunoaște mișcarea teatrală din diferite țări : actorii Gheorghe Leahu, Miron Șuvăgău, regizoarea Nicoleta Toia, scenografa Emilia Jivanov (participantă la Trienala de scenografie de la Novisad, unde alături de un grup de scenografi români a primit Medalia de bronz), Doina Almășan Popa, secretar literar și scenograf (expoziția în R. S. F. Iugoslavia), Horia Georgescu (participant în calitate de instructor la Festivalul internațional de teatru studențesc de la Zagreb — 1969).

Alături de alte teatre din România — între care teatrele naționale din București și Craiova, Teatrul Dramatic din Baia-Mare, Teatrul „Al. Davila" din Pitești — naționalul timișorean este unul din mesagerii statornici ai scenei românești în Iugoslavia, purtînd de fiecare dată solia unei mișcări teatrale în plină efervescență și în continuă afirmare internațională și contribuind la întreținerea unui climat de viu interes pentru realizările oamenilor de teatru de la noi ; acest adevăr este subliniat și de unul din colaboratorii radiodifuziunii din Novisad, cronicarul dramatic Nicolae Polverejan, care declara după unul din turnee : „Pentru naționalitatea română din Banatul iugoslav, turneele teatrelor românești, în general, și ale Teatrului Național din Timișoara, în special, sînt așteptate cu deosebit interes. Ele nu se uită o dată cu lăsarea cortinei, ci trăiesc în continuare, constituind o hrană sufletească mult dorită"[7].

★

TEATRUL DE STAT SIBIU

12—22 octombrie 1976. Teatrul de Stat din Sibiu (Secția română) se deplasează în Polonia pentru a prezenta la Tarnów, Cracovia și Kielce două spectacole : *Opinia publică* de Aurel Baranga, regia Dan Alecsandrescu, scenografia Judit Fekete-Kotay și *Tineri căsătoriți caută cameră* de Mihail Roscin, regia Iulian Vișa, scenografia Maria Adamska. Turneul acesta, primul peste hotare din istoria teatrului sibian, ca și alte două întreprinse ulterior tot în Polonia, sînt înfăptuite în cadrul unor schimburi reciproce cu Teatrul de Stat „Ludwig Solski" din Tarnów. Ideea acestui schimb a avut ca punct de pornire următoarea împrejurare : scenografa poloneză din Tarnów a executat scenografia pentru spectacolul *Tineri căsătoriți caută cameră* pe scena sibiană. Prezența Mariei Adamska la Sibiu a dus la avansarea propunerii unui schimb de spectacole între cele două instituții, propunere care prinde viață în stagiunea 1976—1977. Dialogul teatral Sibiu-Tarnów va fi impulsionat și de faptul că regizorul român Iulian Vișa, component al colectivului sibian, va fi angajat timp de doi ani la Teatrul de Stat din Tarnów, unde va realiza punerea în scenă a pieselor *Năpasta*, *Steaua fără nume* și *Îmblînzirea scorpiei*.

„S-ar părea că urmărirea unei reprezentații într-o limbă străină ar pune probleme de neînțelegere pentru spectatori" — avea să scrie o gazetă poloneză. „Românii au arătat însă că teatrul este altceva decît simpla rostire a textului. Reacțiile vii ale sălii, aplauzele la scenă deschisă au dovedit că actorii au izbutit să depășească barierele limbii"[8]. Această însemnare, în legătură cu *Opinia publică* prezentată la Kielce, nu este singurul ecou al turneului sibian în Polonia. O altă publicație se oprește asupra celui de-al doilea spectacol, stăruind pe larg în legătură cu prestația regizorului. Chiar titlul articolului este semnificativ în acest sens : *Cîștigul este al lui Iulian Vișa*[9] : „Acurateța și precizia construcției scenelor, atenția acordată valorilor plastice, numeroase idei regizorale surprinzătoare prin originalitatea și simplitatea lor, o perfectă știință a folosirii luminii, totul condus

[6] *România literară*, 2 aprilie 1970.

[7] A se vedea Arhiva Secretariatului literar al Teatrului Național din Timișoara.

[8] Spectator, *Góscinny z Sibiu* (Oaspeți din Sibiu), în *Echo dnia*, 28 octombrie 1976.

[9] Krzysztof Nowak, *Benefis Iuliana Visy* (Cîștigul este al lui Iulian Vișa), în *Tarnowskie Azoty*, 30 octombrie 1976.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

consecvent cu mare sensibilitate și plăcere a nuanțelor, iată doar cîteva argumente că spectacolul lui Iulian Vișa a izbutit din plin. Aplauzele care, la final, i-au fost rezervate mai tînărului său coleg de către Ryszard Smózewski[10], nu au fost doar o simplă curtuoazie. Dacă în cadrul colaborării dintre cele două teatre Iulian Vișa ar fi invitat să monteze un spectacol aici, ar fi fără îndoială un demers reușit, așa cum a fost și invitarea Mariei Adamska la Sibiu, a cărei minunată scenografie a contribuit la creșterea valorii spectacolului *Tineri căsătoriți caută cameră*"[11].

În 1977, între 24—30 septembrie teatrul sibian vizitează din nou Polonia, de data aceasta cu un alt repertoriu și pe un itinerar înnoit: rămîne în traseu Tarnów (gazdă permanentă), căruia i se adaugă și orașul Opole; afișul cuprinde *Sînziana și Pepelea* de Vasile Alecsandri și *Ifigenia în Taurida*, ambele spectacole purtînd aceeași semnătură regizorală, Sergiu Savin, și același nume de scenograf: Petru Voichescu. Este interesant de notat că în cel de al doilea spectacol, unul dintre roluri — Oreste — a fost interpretat de regizorul Iulian Vișa.

Ceea ce a reținut atenția, în acest al doilea turneu, a fost efortul regizorului — și al colectivului actoricesc — de a găsi forme novatoare, prin intermediul cărora să poată fi exprimate sentimente actuale, gînduri proprii omului contemporan. Și este îmbucurător faptul că tocmai aceste trăsături au fost sesizate și puse în lumină de specialiștii din țara vecină. Despre *Sînziana și Pepelea* un cronicar dramatic scria: „Spectacolul capătă sensuri de comentariu contemporan (cu toată acțiunea de basm); fiecare gest al actorilor, fiecare replică, vorbesc, în fapt, despre paradoxul puterii. Peripețiilor amoroase ale eroului principal, Pepelea, le-a fost parteneră plină de temperament Rodica Turbatu (Sînziana). Radu Basarab, în rolul Lăcustă, a contopit minunat lumea imaginară a basmului cu gesturi foarte terestre, lacome"[12]. Aceeași idee, a consonanței unui text clasic cu sensibilitatea și trăirea noastră, a celor de astăzi, apare și în legătură cu transpunerea scenică a piesei lui Goethe: „*Ifigenia* românească este un argument cert pentru ceea ce trebuie să însemne arta teatrală. Spectacolul trimite la sentimentele omului contemporan, și în primul rînd la cel de responsabilitate"[13].

În continuarea turneului din Polonia, s-a întreprins o scurtă vizită în R. D. Germană (1—7 octombrie 1977), unde a fost prezentat doar spectacolul *Sînziana și Pepelea* în orașul Cottbus. Aici secția română s-a întîlnit cu secția germană a teatrului sibian, venită din țară direct la Cottbus cu spectacolul *Să nu-ți faci prăvălie cu scară* de Eugen Barbu, regia Hanns Schuschnig, scenografia Maria Bodor. Colectivul secției germane a mai prezentat spectacolul și în centrul muncitoresc Senftenberg. „Îmi este greu să nominalizez, dar vă asigur că cele două secții ale teatrului dumneavoastră au făcut pe deplin demonstrația înaltului nivel al artei interpretative românești", a declarat, după vizionarea ambelor producții, directoarea Teatrului de Stat din Cottbus[14].

Un ultim turneu în Polonia efectuează secția română a Teatrului de Stat din Sibiu în anul 1979 (21—27 octombrie) cînd, la Tarnów și Rzeszow sînt prezentate cîte două spectacole cu piesa lui A. Camus, *Neînțelegerea*, regia Dragoș Galgoțiu, scenografia Andrei Both și Gheorghe Rasovszky, și *De viață, de dragoste, de moarte*, un montaj de balade și versuri populare pe care regizoarea Nicoleta Toia, care a semnat și scenografia, a reușit să-l conceapă și să-l realizeze ca pe o veritabilă reprezentație teatrală și nu ca pe un spectacol-lectură. Utilizarea luminii, mișcarea actorilor, animarea spațiului de joc au conferit un evident caracter scenic reprezentației, un ritm viu, toate acestea făcînd posibilă urmărirea ei cu interes, în ciuda inexistenței unei traduceri simultane a textului la cască.

Prezența teatrului sibian, cu cele două secții ale sale — română și germană — pe scene din Polonia și R. D. Germană, în contextul unor schimburi reciproce de spectacole, înscrie noi momente de afirmare a mișcării noastre teatrale pe plan internațional în deceniul al optulea și contribuie la lărgirea și diversificarea relațiilor cultural-teatrale între țările socialiste.

[10] Regizor, ziarist, director artistic al Teatrului „L. Solski" din Tarnów.

[11] Krzysztof Nowak, *op. cit.*

[12] Olgierd Jedrzejczyk, *Wizyta artistów z Sibiu. Styl swiadczy o scenie* (Vizita artiștilor din Sibiu. Stilul unui teatru), în *Gazeta Poludniowa*, 27 septembrie 1977.

[13] Apreciere făcută de *Gazeta Poludniowa*, reprodusă în *Tribuna Sibiului*, 2 decembrie 1977.

[14] Octavian Rusu, *Cîștiguri, mărturii, aprecieri*, în *Tribuna Sibiului*, 4 decembrie 1977.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

PROBLEME DE RECEPTARE ESTETICĂ A SPECTACOLULUI CINEMATOGRAFIC

PRELIMINARII LA UN STUDIU DE SOCIOLOGIE: PATRU FILME POLITICE ROMÂNEȘTI ÎN LECTURĂ CONOTATIVĂ

de FLORIAN POTRA

Considerațiile care urmează trebuie privite în prelungirea sau chiar la convergența unor studii întreprinse de mine anterior, cu scopul atît de a defrișa un teritoriu de cercetare aproape neatins, cît și de a netezi căi posibile înspre o primă sistematizare a datelor și interpretărilor, oricît de modeste, statornicite pe parcurs. Este vorba, pe de o parte, de a continua și dezvolta ideile propuse în capitolul „Încotro se îndreaptă filmul românesc ?" din *Profesiune : filmul*[1] și, pe de altă parte, de a completa și integra, printr-o analiză estetică aplicată, fie viziunea precumpănitor sociologică din *Despre ce și despre cine e vorba în filmele noastre* [2], fie cea precumpănitor teoretică din *Pentru o „aesthetica in motu" a filmului contemporan* [3].

În capitolul amintit din *Profesiune : filmul*, analiza se oprea la descifrarea unui raport cantitativ favorabil filmelor cu „scenarii originale" și a unui raport calitativ favorabil „ecranizărilor"; în *Despre ce și despre cine e vorba în filmele noastre*, de asemenea, cu o mai transparentă fervoare „statistică", comentariul și interpretările unor tabele formate, rînd pe rînd, în jurul criteriului „profesiunilor" și „mediilor", apoi al „tonalităților de bază", al „finalurilor" și al „țelurilor" — criterii aplicate, separat, peliculelor actualității și celor evocatoare ale trecutului, comparate în final —, nu depășea cadrul, mereu incipient, al unei „analize a conținutului" *(content analysis)*. Acest din urmă concept era împrumutat de la Rudolf Arnheim, o dată cu el pătrunzînd și un anumit scepticism în ceea ce privește șansele și posibilitățile unei analize propriu-zis estetice : încă din titlu, intervenția lui Arnheim la care mă referream, fixa limitele criteriilor operante numai și numai dacă aveau în vedere „rezultatul ideologic, ultim reazem al filmului"[4]. Se cuvine, cred, astăzi — chiar în condițiile unui triumf general al ideologiei — să încercăm depășirea instanței pur conținutiste (ideologico-politice), prin recuperarea celei pierdute, a formei, de fapt, a expresiei unitare, omogene, înglobînd în același timp și rezolvînd într-o „nouă calitate" raportul conținut/formă. Cheia acestei rezolvări o găsim la Gramsci, în nota intitulată, tocmai, *Conținut și formă* : „Se poate vorbi de o prioritate a conținutului asupra formei ? Se poate vorbi, în acest sens : că opera de artă e un proces, și că schimbările de conținut sunt și schimbări de formă ; dar e « mai ușor » să se vorbească despre conținut, decît despre formă, deoarece conținutul poate fi « rezumat » în mod logic"[5].

Potrivit unei asemenea viziuni doar aparent dihotomice și, în fond, perfect unitară — legitimată și pentru cîmpul de observație și de concretizare artistică al filmului —, componenta „formă"

[1] Florian Potra, *Profesiune : filmul*, București, 1979.
[2] Idem, *Despre ce și despre cine e vorba în filmele noastre*, în *Era socialistă*, nr. 4, 1981.
[3] Idem, *Pentru o „aesthetica in motu" a filmului contemporan*, în *Studii și cercetări de istoria artei*, seria Teatru, Muzică, Cinematografie, tom 28, 1981.
[4] *Cinema nuovo*, nr. 225, 1978.
[5] Antonio Gramsci, *Letteratura e vita nazionale*, Torino, 1944.

STUDII ȘI CERCETĂRI DE IST. ART., SERIA TEATRU, MUZICĂ, CINEMATOGRAFIE, T. 29, P. 66–73, BUCUREȘTI, 1982

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

nu numai că își redobîndește dreptul „paritar" la existență, ci, la rigoare, ar trebui să-și impună chiar prioritatea. În ce sens? În sensul că în artă, practic, și, teoretic, în estetică, ar trebui să se menționeze exclusiv „forma", întrucît „conținutul" este (sau s-ar cuveni să fie) complet topit în formă, și întrucît „primul conținut, care nu satisfăcea, era și formă, și, în realitate, cînd s-a obținut « forma » satisfăcătoare, și conținutul era schimbat"[6], și numai persistenta idiosincrasie față de pericolul „formalismului" a făcut să stagneze, la noi, studiul „formei", cu o corectă implantare în evaluarea raportului său cu „conținutul". Apare, astfel, de preferat conceptul de „expresie", care, cuprinzînd, tocmai binomul conținut/formă, îl depășește în direcția unității și a omogenității, pînă la o fuziune absolută.

Notă. Această fuziune, această contopire cere, cred, să fie ferită, la rîndul ei, de interpretări bruște, restrictive. S-ar putea presupune ca viabilă, din nevoi de plasticizare, o analogie cu imaginea sugerată de Vittorio De Sica, într-o convorbire cu studenții-regizori din București (consemnată de mine în *Cinema* nr. 3, 1972), relativă la colaborarea sa, ca regizor, cu Cesare Zavattini, ca scenarist : De Sica vorbea de „cappuccino" (capuținer), cafeaua neagră corectată cu lapte, în care amalgamarea e perfectă și nimic nu delimitează componentele. Comparația e cu atît mai eficace, cu cît, multă vreme, în teoria și practica noastră cinematografică, s-a considerat că scenariul („bază estetică a filmului") și, implicit, scenaristul, reprezintă „conținutul" în timp ce regizorul e cel care „dă formă" conținutului, presupunîndu-se, pînă la un punct, chiar o separație netă între cele două instanțe, între cele două „momente" : întîi, conținutul, elaborat în scenariu, apoi forma — adică regia, „conținutul îmbrăcat în formă", unde metafora era luată *ad litteram*, în sens de haină, de veșmînt „exterior" menit să învelească un corp „interior". Deși nemarxist, De Sica era mai suplu, mai dialectic. Instinctiv — dar și luminat de propria sa activitate concretă, de regizor și actor, dacă nu „contaminat" de Zavattini — el știa că „schimbările de conținut sunt și schimbări de formă" și că „primul conținut, care nu satisfăcea, era și formă, și, în realitate, cînd s-a obținut « forma » satisfăcătoare, și conținutul era schimbat" (A. Gramsci, *Intelectuali, literatura și viața națională*, București, sub tipar). În alți termeni, De Sica era conștient că soluțiile sale regizorale nu erau simple „învelișuri", ambalaj superficial, ci incideau profund asupra conținutului, și invers : conținuturile propuse (de Zavattini, inițial, dar clar filtrate de gîndirea și sensibilitatea lui De Sica) au sugerat, dacă nu au „dictat", cu necesitate, soluțiile de încadratură, de mișcare în cadru, de iluminare, de montaj etc. Desigur, mințile deprinse numai cu reprezentări cantitative, concep mai anevoios simultaneitatea celor două componente, conținut/formă, în unicitatea expresiei, și, în consecință, s-ar putea lansa observația că — păstrînd aceeași imagine a „capuținerului" — uneori acesta conține mai multă cafea, și e colorat mai intens (cafea = conținut ?), iar alteori e mai mult lapte (= formă ?), și că, în felul acesta, expresia filmică poate să cunoască gradații infinite de nuanță, de la un „colorit" conținutist pregnant, la unul foarte diluat. Evident, transpus în plan estetic raționamentul e fals. Pentru a ne păstra într-un regim de comparații plasticizante mai adecvate secolului nostru tehnologic, am putea susține că raportul conținut/formă (ideologie/artă) se „autoreglează", ca schimbarea vitezelor la automobilele perfecționate ; cît conținut — atîta formă sau, mai oportun „la acel conținut, acea formă" sau „fiecare conținut cu forma lui" (proprie, unică). Bineînțeles, în cazul operei de artă autentice, unul dintre criteriile axiologice fundamentale devine tocmai măsura riguroasă a unei adecvări integrale (omogenizare) în raportul conținut/formă.

În această perspectivă, analizei conținuturilor — care implică, firește, și orientările ideologice, filozofice, politice — se cuvine să i se alăture, în același gest, în același act critic, analiza formei. Sau, în alți termeni, studiul raportului de adecvare reciprocă a formei și conținutului, neuitînd că, vrînd-nevrînd, înseși limitele metodologice impun mereu disocierea, permițînd, cel mult după examinarea separată a componentelor, o judecată de sinteză a sintezei care este expresia. Dar, o altă sinteză, decît aceea a cunoscutei scheme : teză (conținut) — antiteză (formă) — sinteză (expresia artistică unică și unitară) ; sau, cel mult acceptînd-o ca exercițiu dialectic, cu condiția unei permanente putințe de interschimbare a termenilor, conținutul figurînd cînd pentru teză, cînd pentru antiteză, și tot așa, forma. Am putea introduce în discursul nostru, un exemplu mai mult sau mai puțin elocvent ?

Cred că *Puterea și Adevărul* ar constitui un asemenea exemplu, indicativ fie în sens pozitiv, fie în sens negativ. Definit ca „film politic" prin excelență, „cap de serie" al filonului „tematic" aplicat cu precădere „dezbaterii problemelor cetății", *Puterea și Adevărul* îl are, ca scenarist pe Titus Popovici, și, ca regizor pe Manole Marcus. Ar fi, desigur, greșit să se atribuie lui Titus Popovici numai conținutul (ideologic, politic) al filmului : binecunoscutul scriitor-cineast a „sugerat", în scenariu, și forma (viitoare) a filmului, sau — dacă se preferă terminologia lui Pasolini — a propus o structură „scrisă" menită să tindă spre o altă structură, „filmată". În același timp, Manole Marcus, „preluînd", „retrăind" tema oferită de Titus Popovici, nu este doar autorul „formei" filmului,

[6] *Ibidem.*

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

ci și un reelaborator al conținutului, mai precis al conținutului topit în formă, amalgamat cu forma. Nu e greu de sesizat, în demersul nostru, o anumită ezitare, o anumită incertitudine. Ele sînt firești, deoarece *Puterea și Adevărul* nu este un exemplu „pur", „absolut", de operă de artă — așa cum cerea Arnheim, ca o condiție *sine qua non* în determinările estetice —, ci constituie un hibrid. Cu alte cuvinte, în amalgamul scenarist-regizor (proiect-realizare), nu se obține, de data aceasta, omogenitate, unul dintre factori, și anume: scenaristul, afirmîndu-și, nu prioritatea, ci superioritatea unei alte perspective; artă colectivă, filmul — atunci cînd nu e „de autor", cînd regizorul nu e și propriul său scenarist — face loc unei dispute asupra „paternității" expresiei, a formei finite, rezolvată îndeobște prin atribuirea calității de autor — „personalității-celei-mai-puternice" din ansamblul colaboratorilor principali. În cazul nostru, Titus Popovici este o asemenea personalitate. Ceea ce nu înseamnă, totuși, că, în principiu, regizorului Manole Marcus i-ar fi revenit, practic, doar rolul de „ilustrator", de „traducător" în imagini audiovizuale, de „puitor în prezență" al „fazei scrise" oferite de scenarist: el, regizorul, ar fi putut, fără îndoială, să reelaboreze structura scenaristică, ajungînd pînă la urmă la o expresie filmică mai adînc trăită *in proprio*. Forma finită a filmului atestă, în schimb, o relativ palidă contribuție — specific cinematografică — a regizorului, astfel că, în ultimă instanță, se impune cu autoritate, viziunea — tot specific cinematografică — a scenaristului, cu virtuți incontestabile, dar și cu limite, aparținînd tocmai concepției sale despre film, despre *acest* film, și anume: înaintarea narativă „pas cu pas", bazată pe „blocuri" spațio-temporale compacte, cărora li se încredințează tîlcuri, semnificații parțiale, și din a căror aglutinare ar urma să se închege tezele fundamentale, generale, ale filmului (anticipate încă în titlu). Or, viziunea scenaristului — avînd și ambițiile și dimensiunile de epopee ale celor două serii — își dezvăluie, în ciuda unei evidente unități de stil, sau tocmai datorită acesteia, o anumită „banalitate", o anumită monotonie cognitivă și expresivă a discursului filmic. Care pînă la urmă, în faza turnării, a filmării, a dus la atenuarea, dacă nu la teșirea unor secvențe purtătoare, inițial, ale unei particulare încărcături metaforice, simbolice; secvențe cu un regim de tratare tehnico-expresivă lipsit de relieful cuvenit (relief care ar fi trebuit să se obțină nu numai de faptele istoriei, ci și de un „sentiment" al lor, ca și de o „grosime" deopotrivă poetică și morală a timpului): bunăoară, scena „legitimării" prim-secretarului județenei de partid la intrarea în sediul Securității — scenă care simbolizează, „revelatoriu" supremația, într-o anumită perioadă, a „puterii asupra adevărului" — se desfășoară în absența fiorului poetico-politic (într-o operă de artă de factură militant civică, politica se confundă cu poezia !, a spus-o încă acum patru decenii, Luigi Russo), a reliefului pe care l-ar fi cerut și meritat; de o redundantă platitudine e și secvența lagărului de muncă forțată, în care e trimis intelectualul „organic" Petrescu (pur ilustrativă, și, într-un fel, jenat timidă: ca intrarea într-o lume interzisă, imposibil de exorcizat, nici chiar printr-o magie a raționalismului carcerar, împins la ultimele sale consecințe); după cum lipsită de limpezime și de franchețe (o franchețe, în sfîrșit, necesară, în ceasul al doisprezecelea !), confruntarea aceluiași Petrescu cu reprezentantul puterii, spre finalul filmului. Probă extremă a faptului că, într-un film politic, sinceritatea și claritatea poetică, artistică, e profund condiționată de sinceritatea și claritatea politică. Evitînd impostația deschisă a problemelor politice, ilustrîndu-le și implicîndu-le în țesătura filmului doar parțial, cu o ușoară reticență, — realizatorii, și îndeosebi regizorul, au făcut, vrînd-nevrînd să se anemieze și forța artistică, expresivitatea *tout court*.

În linii mari, totuși, structura „literară" a scenariului sugera, trimitea, „tindea" spre o structură „filmică", fără îndoială mai viguroasă și mai eficace, mai nuanțată artistic, decît versiunea oferită pînă la urmă de regizor, care a trecut pe lîngă șansele unei mai mari expresivități, cu condiția, bineînțeles, a unei mai profunde angajări a propriei fantezii-imaginații. Fără a fi neapărat un film cu cheie — cum s-au grăbit unii critici occidentali să creadă —, în sensul că personajele centrale ale ficțiunii filmice nu ar fi decît abia mascate figuri istorice, „reale", — *Puterea și Adevărul* a fost și rămîne un film „alegoric", cu funcționale aluzii la realitatea istorică a României dintre anii 1944 și 1965. De pildă, episodul „renunțării", al abandonării faraonicii construcții a Canalului Dunărea—Marea Neagră: în film, firește, totul sugerat în mod mediat, indirect, dar atît de indirect încît aproape își pierde ținta subînțeleasă, într-o genericitate anonimă, lipsită de identitate istorică și socio-politică, inclusiv sub aspectul credibilității. De unde, „lecția", cunoscută de altfel de la Goethe, în legătură cu necesitatea unui efectiv, palpabil, suport concret al metaforei, al simbolului, în opera de artă. De asemenea, slab susținute, la nivel conotativ, sînt cele două episoade

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

esenţiale pentru itinerarul intelectualului (ing. Petrescu) : munca silnică, ocna — ilustrativ, exterior înfăţişată — şi confruntarea finală, lămuritoare, dintre „intelectualitate" şi „putere" (Petrescu-Stoian), în care adevărul răzbeşte dintr-o dialectică şchioapă şi mioapă (de un picior şi de un ochi) : „dreptatea" intelectualului e frustrată de putinţa unei argumentări exhaustive şi convingătoare.

În realitate, *Puterea şi Adevărul* este un film hibrid, jumătate metaforic, jumătate naturalist, şi cu rare momente de fuzionare, de contopire expresivă a celor două filoane. Înseşi personajele suferă de această ambiguitate, fiind în parte „realiste", credibile cu un relief uman plauzibil, şi, în parte, mai mult voci abstracte purtătoare de ideologie gata mestecată, voci întărite de microfon ca volum, dar nu şi ca forţă de persuasiune. De aici, ca o consecinţă, adeziunea doar parţială a marelui public, atras, captivat, de ceea ce naraţiunea filmică avea concret şi viu ; şi în acelaşi timp, derutat de ceea ce aceeaşi naraţiune avea abstract, schemă insuficient hrănită cu viaţă, sau, aşa cum am mai avut ocazia să scriu, documente de partid puse în imagine, adăugînd la cel fizic, un timp ideologic scandat, deseori, în afara palpitaţiei, a maselor de idei şi de sentimente proprii poporului.

Ar fi, totuşi, greşit să se atribuie exclusiv lui Titus Popovici (scenariul) componenta vie a filmului, şi lui Manole Marcus (regia), doar ceea ce acesta are inert : atît conţinutul, cît şi forma filmului se aflau, ca proiect, încă în scenariu, în faza scrisă. Aceasta nu înseamnă, în sfîrşit — şi nu e un paradox —, că regizorul Manole Marcus nu ar fi putut să aducă o contribuţie cinematografică mai consistentă, mai bogată şi mai nuanţată.Adică, o mai specifică structură filmică, în care să se topească structura „literară" (dar mai corect ar fi să se spună, mereu : „scrisă" sau „literală") a scenariului. Şi, fără a intra în detalii, e limpede că ar fi vorba, în ceea ce-l priveşte pe regizor, de o mai pregnantă angajare a fanteziei, a imaginaţiei, a inventivităţii (cinematografice) în însăşi „abordarea" temei şi a subiectului (termeni de citit mereu, în accepţie pudovkiniană). În ce sens? Într-un sens formulat de fraţii Taviani, cineaşti deosebit de sensibili la fenomenul socio-politic şi istoric : „Noi am înţeles datul civic, comanda socială, ca pe o provocare a fanteziei noastre. Odată acceptată tema iniţială, am încercat 〈...〉 să o reinventăm, să o facem să devină momentul provocator al umorilor noastre, al motivelor noastre de căutare culturală şi umană. Ba, tocmai « fixitatea » temei centrale ne-a îndemnat să o investim cu toate ipotezele noastre de fantezie şi de limbaj, legate de discursul nostru personal de autori"[7].

Prezentat în premieră în 1972, *Puterea şi Adevărul* este, într-o măsură, şi o replică la un alt film „politic", terminat încă din 1969, *Reconstituirea*, regizat de Lucian Pintilie, care a decupat, în reducţie cinematografică, o povestire de Horia Pătraşcu. La rigoare, transpoziţia filmică poartă atît de hotărîtor amprenta personalităţii lui Pintilie, încît *Reconstituirea* ar putea să fie considerat, pe drept cuvînt, un veritabil „film de autor". Eroii lui Pintilie (Pătraşcu) au nume şi o fişă de identitate civilă şi psiho-fizică, dar pînă la urmă, ei trăiesc, metonimic, antonomastic, prin profesiune şi funcţie socială : Procurorul, Profesorul, Miliţianul, Operatorul, Ospătarul, Fata, Baba cu gîştele, Tinerii contravenienţi. Aspectul acesta fortifică senzaţia şi credinţa că ne aflăm în faţa unui adevărat apolog, a unei parabole, aşa cum parabolă este, de fapt, şi *Puterea şi Adevărul*, sau „alegorie", adică un discurs figurat, simbolic. Dar ceea ce stătea în intenţia artistică a autorilor Popovici şi Marcus, şi anume : să vorbească despre ţara întreagă, despre destinul ei pe durata unui sfert de secol, prin intermediul unui judeţ (suportul concret), văzut la treapta conducerii de partid a acestuia, *pars pro toto*, nu a fost obţinut decît într-o proporţie limitată ; în *Reconstituirea* se impune de o manieră de-a dreptul hiperbolică. *Reconstituirea*, după opinia mea, este un exemplu viguros de potenţare ideologică a unui mesaj, atunci cînd intervine talentul şi fantezia cu adevărat creatoare ale unui artist. Departe de orice decor spectaculos (interior sau exterior), ca şi de cadrul instituţionalizat al puterii, filmul lui Pintilie îşi derulează conţinuturile într-un mediu „sărac", esenţial, dar deloc abstract (aplicînd, parcă, viziunea brookiană a unui „empty space") : o bodegă, pe malul unui rîu, cu un podeţ, cu o colină în faţă şi cu un stadion (mai mult auzit decît văzut), înăuntrul căruia se joacă o partidă de fotbal (în alternanţă cu gala de box retransmisă, în pauza meciului, la televiziune) ; în plus, o linie ferată, pe care, la intervale, trec trenuri şi pe care va avea loc deznodămîntul tragic, un deznodămînt ca moment mai puţin concluziv de întîmplări narate şi mai mult premisă a unei drame incipiente (pe o spirală extensibilă social), ceea ce asigură nu numai un final de „operă deschisă", ci şi un dinamism aparte finalului însuşi, ca şi operei în ansamblu.

[7] *Cinema nuovo*, nr. 225, 1978.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Spre deosebire de *Puterea și Adevărul* (și, mai tîrziu, în 1979, de *Clipa*), în *Reconstituirea* „puterea" e extrasă, scoasă, din alveolele sale oficiale, consacrate, și adusă, ca să spunem așa, „în aer liber": Profesorul nu mai stă la catedră, Procurorul nu se află în sala de judecată, Milițianul numai e la sediu sau „în post"; prin însăși această translare spațială, deși tot „în exercițiul funcțiunii", ei își pierd o parte din „aura" lor instituțională (și represivă), și se „desacralizează", inclusiv în direcția unei „dezalienări", a unei banalizări, dar și esențializări comportamentale, printr-un fel de reintegrare în natură: Procurorul, cu pantalonii suflecați, pescuiește în rîu și își acoperă fața cu batista, ațipind, Milițianul, după o mai mult formală exersare a prerogativelor, se ascunde într-un tufiș și cîntă din frunză, Profesorul uită complet de „autoritatea didactică" și se „histrionează" etc. Printr-o astfel de fugă a „aparenței" personajelor, se dezvăluie un fel de „esență în stare de repaus" (sau „*a* stării de repaus"), unde tensiunea „funcției ideologico-sociale" e suspendată printr-o autoscurtcircuitare, starea adultă tinzînd să regreseze, psihanalitic, spre una infantilă. Implicit, și „mobilul" acțiunii își toceşte ascuțișul, voința inițială, se golește de rost: turnarea unui film „educativ" pe temeiul „reconstituirii" unui incident (infracțional) își dezvăluie anemia expresivă de repetare mecanică a unor gesturi, făptuite mai demult și „încheiate", „trecute", iar acum doar mimate, imitate. Nu numai că apare imposibilă o efectivă „reconstituire" a realității (ca în *Blow up*), dar însăși „ficțiunea" cu scop instructiv-educativ-moral, văduvită de spontaneitate, deci de nervul adevărului, își dezvăluie coastele slăbănoage ale precarității pedagogico-demonstrative, ale ineficienței, ba chiar — ținîndu-se seama de desnodămînt — ale propriei absurdități. (Aceasta, pentru a introduce încă un vîrf de cuțit psihanalitic, eroii noștri, delicvenți, mai precis infractori, nu mai sînt — ca la Pirandello—aceleași persoane cu cele din „preistoria" narațiunii, din premisele acesteia !). Ce s-a întîmplat, totuși? S-a întîmplat că, prin vlaga sa de artist autentic, Pintilie a înălțat expresivitatea filmului la o putere nescontată, — într-un simplu „caz" mai mult sau mai puțin izolat, periferic, provincial, întrevăzîndu-se, ghicindu-se — în filigran — întinderi mai mari de existență socială. La scară chiar națională, vizîndu-se, de fapt, orice inițiativă și orice manifestare a „administrației" fără acoperire rațională, fără o funcționalitate efectivă, adică orice „formalism" în viața publică, economică și culturală. Secvențele companiei de pompieri și ale trenurilor de agrement cu pionieri, întăresc de fapt ideea de inocență a automatismului, a stereotipiilor educaționale, în timp ce dialogul dintre televizor și mediul de pe stadion subliniază încărcătura de violență primară, de forță brutală, sedimentată, coexistentă întotdeauna cu straturile „avansate" și chiar „rafinate" ale sufletului contemporan. Prin întregul său film, Pintilie se situează în prelungirea discursului maiorescian al „formei fără fond", într-o ipostază vecină și totuși diferită de cea dată de Caragiale societății românești, satirică, benign-satirică, pe cînd Pintilie propune o ironie care poate să asume culori și consecințe tragice. Apologul *Reconstituirii* apare, de aceea, polisens și, privit din orice unghi, eficace ca limbaj filmic menit să potențeze semnificațiile unei narativități dialectice adecvat tratată estetic.

Proaspăt apărutul *Croaziera* (1981) al lui Mircea Daneliuc este, în ordine de timp, deci deocamdată, ultimul apolog al cinematografului românesc. Deși imaginat cu personaje distincte, înzestrate cu o „biografie" proprie, filmul lui Daneliuc este, totuși, poate cel mai „abstract" din seria pe care o analizăm. Sau, mai exact, cel mai lipsit de eroi centrali, de protagoniști în sens romanesc tradițional. (La Pintilie funcționa o riguroasă construcție și paginație „dramaturgică" clasică, neoclasică, din care nu absentau — oferite ca într-un fel de pariu al bravurii — nici una din realele, sau presupusele, unități aristotelice: de loc, de timp, de acțiune). Daneliuc ar vrea să povestească mai „modern", mai liber, oricum fără povara unei conducțiuni stricte a conflictului între staturi exemplare, interesat fiind, desigur, de oameni în configurația lor biologică și culturală, dar parcă mai mult decît de ei, de mecanismul social, economic și politic în care sînt angrenați și care îi propulsează înainte. Parabola, de data aceasta, e proiectată și trasată în linii evidente: excursie ocazională, excursioniști, conducători, itinerar, care, toate, „stau" de fapt „pentru" însuși itinerarul străbătut de societatea contemporană în dezvoltarea ei pe un fir continuu, ca de fluviu navigabil. Aidoma *Reconstituirii*, dar poate mai schematic-programatic, *Croaziera* ne situează la interferența vieții sociale (publice) și a vieții individuale (private, intime), la interferența acestor moduri de existență în sens de întrepătrundere și chiar de reciprocă influențare și modificare, cu scoaterea în evi-

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

denţă, inevitabil, a precumpănirii socialului asupra individualului, a masei asupra excepţiei, a conducătorilor asupra celor conduşi, precumpănire însemnînd, aici, şi ingerinţă, „dirijism" sau, pînă la un anumit grad, chiar reprimare, frustrare. Ca şi *Reconstituirea*, *Croaziera* sugerează,tot cu o tentă pirandelliană, un joc de aparenţe şi de esenţe, precum şi o multiplicitate a persoanei (umane) dar, ciudat şi relativ original, asistăm parcă la o (psiho)analiză, mai mult sau mai puţin spontană, mai mult sau mai puţin voită, nu atît a persoanei individuale, cît a persoanei colective. Nu avem de a face chiar cu eroul-masă al lui Eisenstein, al lui Toller sau al lui Piscator, ci cu ceva, totuşi, asemănător, deformat însă, dacă nu, ca să spun aşa, „deteriorat", „degenerat", prin accente caragialeşti, din tragedie în comedie (dacă nu în parodie). Ne întîmpină, astfel, o trăsătură, o condiţie fundamentală a epocii, şi anume aceea a imposibilităţii de fiinţare (creare) a tragediei propriu-zise şi, implicit, a deversării ei, cel mult, în tragicomedie, în comedie a absurdului, care îşi are — după cum se ştie — trunchiul germinativ la noi, în spaţiul nostru socio-cultural. Pintilie şi Daneliuc — ca oameni de spectacol şi creatori de spectacol — îşi simt organic rădăcinile şi răsadurile culturale de încrengătură caragialeano-ionesciană, respirînd totodată şi un aer postpirandellian şi postfreudian, hrăniţi fiind, în acelaşi timp, de nostalgia unei linii de bătălie culturală, care înseamnă, gramscian, bătălie pentru o societate şi pentru o viaţă morală nouă, iniţiată de Kogălniceanu, amplificată de Maiorescu şi susţinută pînă în pragul celui de al doilea război mondial de Lovinescu. Sau, cu alte cuvinte, aceşti cineaşti simt cu acuitate pulsaţiile dialectice ale raportului balcanic-european, sămănătorist-modernist etc. din vinele existenţei noastre naţionale de peste un secol.

Ideea de a studia structura eroului-colectiv, a eroului masă simultan, concomitent, cu aceea a individului e fascinantă : multiplu în extensiune, pe orizontală, eroul-colectiv suportă tentativa de a fi văzut, de data aceasta, şi în multiplicitatea sa în profunzime, pe verticală. Cu ce rezultate, cu ce efecte? Analoge cu cele extrase din analiza personajelor individuale? Poate că da, poate că nu — ar fi răspunsul, de amprentă pirandelliană, tocmai. Poate că şi colectivitatea — dar nu ca sumă aritmetică a unui număr de indivizi ci ca o entitate în sine, autonomă — tinde să „pară" altceva şi altcineva decît este, ca şi individul singular ; poate că şi colectivitatea este „una" şi, în acelaşi timp, „mai multe". Filmul lui Daneliuc lasă să transpară tocmai această complexitate, această secundă articulaţie, urmărită într-un discurs filmic coerent şi consecvent, dar — într-o artă atît de percutant vizualizatoare ca filmul — pe căi oximoronice, prin concretizări-abstractizări, prin portretizări anonime. Există, în *Croaziera*, o masă anonimă de figuri episodice, în bărci, pe remorcherul — „amiral", în sălile de şedinţe, în dormitoare şi în spălătoare, în sălile de festivităţi etc., dar există şi un grup de persoane recognoscibile, cu identitatea diferenţiată : numai că şi acestea din urmă, datorită unui procedeu care aparţine lui Daneliuc, sînt resorbite în anoninul erou-colectiv al filmului (sau care este însuşi filmul).

Pe creasta lor superioară, toate aceste filme, şi, aşa cum vom vedea imediat, şi *O lacrimă de fată*, duc cu sine la un laitmotiv comun : toate vorbesc, în modalităţi şi la intensităţi diferite, despre alienare. Despre alienarea prin putere sau, fiind eventual acelaşi lucru, despre alienarea prin mass-medii, prin „formele fără fond" apoi, ale unor scheme verbale, ale unor lozinci care şi-au tocit energia revoluţionară, lăsînd să se vadă doar urzeala retorică etc. Şi în acelaşi timp, însă, — iată noutatea, specificitatea unei posibile viziuni de cinematograf românesc, de stil românesc în film — toate oferă, într-un fel sau altul, imaginea unei umanizări *sui generis* sau a unei reumanizări a alienării, a unei „dezalienări". Prin ce? Prin inconsistenţă, prin superficialitate, prin inadecvare şi atipicitate a substanţei alienante înseşi, contact cu structura de bază a ceea ce ar putea să fie numit „sufletul naţional".

O probă a acestei specificităţi e oferită şi de *O lacrimă de fată*, în regia lui Iosif Demian şi cu scenariul lui Petre Sălcudeanu. Dar nu în spiritul constatărilor lui D. I. Suchianu : „Trei sferturi din poveste se ocupă cu anchetarea unei morţi banale dar care, pînă la urmă, va dezvălui existenţa unui delict teribil, capabil, dacă nu e curmat energic, să ia proporţii. Iată despre ce este vorba : o cooperativă agricolă, dorind să depăşească norma, recurge la un truc foarte simplu. Nu declară toate terenurile. Şi ce nu ajung să producă pe terenurile declarate, completează cu terenurile secrete. În sat, tăcere şi complicitate. Bineînţeles, acest film eminamente politic a fost în primul rînd *film*, esteticeşte izbutit, adică ascultător de codul estetic al cinematografiei. Interesanta problemă politică, aşa de nouă, a ajutat, a stimulat artiştii în lucrarea lor. S-a făcut un film politic, cu vecinătăţi

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

în genul polițist, un film care rămîne o mare izbutire în cinematografia noastră"[8]. Considerînd judecățile privind „izbutirea" estetică a peliculei, nu putem să ne declarăm de acord nici măcar cu descifrarea, cu lectura logică a subiectului, darmite, apoi, cu interpretarea acestuia. În primul rînd, moartea despre care se vorbește și se cercetează în film nu e tocmai banală (fiind pe deasupra și o moarte violentă, cu agravanta cruzimii); în al doilea rînd, și cel mai important, „delictul teribil" acoperit de criticul Suchianu, cere o altă cheie de lectură, subliniată în dialogul dintre maiorul-anchetator și președintele cooperativei agricole. Reiese, din acest dialog, că „trucul" terenurilor nedeclarate a permis, în realitate, să se salveze satul de la foamete în mai mulți ani de secetă, și nu a dus la speculații „lucrative", de cîștig suplimentar, ilicit. Se conturează astfel o temă deosebit de dramatică, oferind ea însăși substanța unui film întreg, care s-ar putea dezvolta din povestea polițistă inițială. Curios că D. I. Suchianu e mai intransigent, mai categoric, decît organul puterii însuși, cel din film, firește; prin atitudinea aceasta, aduce în cauză faimosul adagiu latin, care integrează și depășește unanim cunoscuta *dura lex sed lex*, și anume: *summum ius, suprema iniuria!* Acesta e raportul real pe care filmul lui Iosif Demian și al lui Petre Sălcudeanu îl scoate în relief: legea, oricît de aspră, trebuie fără doar și poate să fie aplicată; dar a aplica legea dincolo de omenie, a iubi mai mult legea abstractă decît omul concret viu, înseamnă a obține cea mai mare nedreptate. Cineaștii noștri nu dezvoltă această temă, se mulțumesc, în *O lacrimă de fată*, să o enunțe. Ea ar putea constitui, într-adevăr, tema unui alt film, dedicat, dincolo și oarecum excentric în raport cu *Clipa* sau cu *Vînătoarea de vulpi* — inspirate de romane ale lui Dinu Săraru —, spinoasele probleme legate de colectivizarea agriculturii la noi, aspectelor ei economice, sociale, politice, pur și simplu umane.

Ceea ce am vrut să subliniem, însă, e că, în toate cele patru filme enumerate, se schițează, fie și în contururi vagi, o „cale românească spre socialism", caracterizată cu precădere prin „îmblînzirea", nu fără asprime, totuși, a unor principii prea rigide. Căutarea unor subterfugii mai mult sau mai puțin lesne de susținut în mod legal, de pildă, în filmul *O lacrimă de fată*, de fapt nu reprezintă o întreagă colectivitate, ci numai pe exponenții acesteia: nu toți cooperatorii sînt la curent cu „subterfugiu" ci numai conducerea cooperativei, aleasă și reprezentativă. Tainele acestei conduceri ajunge să le afle victima din film, și conflictul presupus ia naștere pe acest temei.

Dar dacă filmele noastre cele mai indicative își găsesc conținutul tocmai în aceste ipostaze, evident nu exhaustiv și poate nici nu la modul cel mai elocvent, ale socialismului autohton, ale „comunismului de omenie" — traducerea românească a formulei „socialismul (sau comunismul) cu față umană", — înseamnă că omogen tratat în raport cu forma, filmică bineînțeles, el, conținutul, topit în forma finită a filmelor, duce la un posibil „stil cinematografic național", adică specific românesc. Se demonstrează, astfel, printre altele, și justețea tezei lui George Littera: „...omogenitatea stilistică a « școlii cinematografice naționale » înspre care tindem se întemeiază nu atît pe afinitățile formale cît pe coeziunea interioară, pe spiritul comun din care derivă operele exponențiale"[9].

Or, acest „spirit comun", cel puțin în cele patru filme „vizitate" critic în aceste pagini, derivă din „spiritul comun" al societății socialiste „multilateral dezvoltate", în sensul că ele constituie ipostaze ale „noii vieți morale", ale noilor relații de producție, ale noilor relații interumane, precum și ale raportului dintre guvernanți și guvernați, în coloratura specifică dată în special de ultimele decenii. Iată un fenomen mai mult sau mai puțin scontat, și anume: că „școala românească de film" nu va pleca de la căutări sau descoperiri formale, de limbaj, inovînd tehnici și procedee, ci de la înseși solicitările realității. O realitate privită nu frontal, nu direct — cum au făcut, la timpul lor, neorealiștii — (și iată de ce posibila noastră școală nici nu ar putea fi definită exclusiv prin „realismul" ei) —, ci prin diafragma unor lecturi critice „distorsionate". Presupun că se naște acum necesitatea de a reciti întreaga noastră filmografie de un oarecare nivel sub acest unghi; s-ar putea face descoperiri surprinzătoare, revelatorii. Și dacă — așa cum s-a întîmplat cu cele patru filme luate în examen aici istorice, politice, sociale, economice etc. — nu vor apărea tratate disociat de structurile cinematografice portante, de mijloacele tehnico-stilistice, într-un cuvînt, dacă se va dovedi că nu s-au separat problemele „polisului", ale cetății și ale istoriei sale, de problemele legate de „tecné", de artă, de meș-

[8] D. I. Suchianu, *Filme politice? Iată cîteva exemple!*, în *Cinema*, nr. 3, 1981.

[9] George Littera, *Recitindu-l pe Iliu: actualitatea discuției despre stil*, în *Studii și cercetări de istoria artei*, Seria Teatru Muzică, Cinematografie, tomul 28, 1981.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

teșug, de tehnică, înseamnă că va trebui să asistăm la reevaluarea unui număr destul de însemnat de filme, cîndva ignorate sau prea repede și prea comod „lichidate" în texte cronicărești de rutină. Căci nu există artă unde nu există tehnică, și nu există tehnică acolo unde nu există profesionalitate. Or, profesionalitatea e un prag pe care mulți cineaști români l-au depășit cu hotărîre expresivă, dacă nu cu brio. O sumară rememorare indică imediat ca titluri, de revăzut critic, cu judecăți de reformulat, în sens pozitiv sau negativ, printre altele : *Filip cel bun*, *E atît de aproape fericirea*, *Ilustrate cu flori de cîmp*, *Mere roșii* sau chiar *Mijlocaș la deschidere*. Și, eventual, multe altele. O operație de întreprins, și cît mai urgent, pentru că nu ar fi exclus ca tocmai procedînd în felul acesta să iasă la iveală, ca într-un joc de abțibilduri, dintr-o magmă incertă, informă, liniile definitorii ale unei „școli" sau, cel puțin, ale unei direcții cinematografice originale. Ținîndu-se cont de următorul adevăr : în cinematograful românesc — dar probabil în toată arta și literatura contemporană națională — metafora, epifania, alegoria, apologul, în general, limbajul metonimic, sinecdotic, nu izvorăște din intenții pur artistice, estetice, ci din nevoi „conținutistice", ideologice, politice, ca manifestare specifică a libertății „ca ideologie, ca instrument practic de guvernare — cum sublinia Gramsci — element de unitate morală hegemonică" și ca atitudine asumată de artiști autentici în fața acestor probleme care sînt deopotrivă politice și poetice.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

CINEMATECA ŞI CULTURA CINEMATOGRAFICĂ A PUBLICULUI

de GEORGE LITTERA

În ţara noastră, ca pretutindeni dealtfel, cinemateca deţine un loc central în dispozitivul instituţiilor menite să susţină o viaţă cinematografică activă, complexă. Fondată în 1957, primită ca membru provizoriu în F.I.A.F. doi ani mai tîrziu, devenind membru efectiv al Federaţiei în 1960, „Arhiva Naţională de Filme" a parcurs o traiectorie pe care am defini-o în primul rînd prin progresiva extindere a preocupărilor, de la cele de natură pur tehnică la cele de ordin socio-cultural, prin aspiraţia asumării din ce în ce mai nete a condiţiei cinematecii ca instrument modern de cultivare estetică — şi nu numai estetică — a publicului. Urmărirea sistematică a acţiunii de inventariere, identificare, fişare şi catalogare a materialului arhivistic; permanenta îmbogăţire a patrimoniului, graţie achiziţiilor de filme şi schimburilor cu instituţiile-surori din străinătate; iniţierea proiecţiilor publice; instituirea politicii de colaborare cu studiourile cinematografice şi de televiziune, cu cinecluburile şi universităţile cultural-ştiinţifice din capitală şi din provincie; deschiderea unui ambiţios front de cercetare istoriografică, cercetare soldată cu cîteva lucrări de referinţă — toate aceste demersuri, şi altele încă, s-au conjugat de-a lungul timpului pentru a configura fizionomia actuală a cinematecii: un muzeu viu al filmului românesc şi străin, un nucleu al studiilor filmologice de la noi şi, *last but not least*, un avanpost în bătălia dusă pentru propagarea culturii cinematografice pe scară largă.

1. Analiza orientării, valorii şi structurii repertoriului rămîne esenţială pentru evaluarea contribuţiei aduse de cinemateca noastră la opera de educaţie estetică şi ideologică, de informare şi formare a spectatorului.

Înainte de a intra, însă, *in media res*, ţinem să facem o precizare. Calitatea repertoriului prezent pe ecranul cinematecii depinde într-o măsură decisivă de rigoarea şi complexitatea viziunii pe care programatorul cultural o are asupra evoluţiei filmului. Reluată mereu în ultimul deceniu şi jumătate, discuţia referitoare la metodologia istoriei cinematografului pune în evidenţă pericolul opticii reductive, incapabilă să restituie devenirea fenomenului cinematografic în unitatea lui dialectică, în diversitatea instanţelor lui estetice, ideologice, tehnice, economice chiar. Exigenţa integralităţii implică înscrierea cercetării în perspectiva relaţiei film/spectator/societate, cu o atenţie particulară pentru factorul de psihologie socială, după cum ea presupune investigarea contextului cultural istoricește determinat din care derivă opera şi în care se situează receptorul. La respingerea caracterului fragmentar, parţial, al studiului, se adaugă un alt refuz, tot atît de legitim şi tot atît de limpede formulat: refuzul de a fetişiza „capodopera". Exaltarea capodoperei poate duce uneori la minimalizarea, dacă nu chiar la totala ignorare a altor repere cinematografice, cum ar fi, de pildă, „filmele de ruptură", la desconsiderarea — şi ea nejustificată — a operelor importante mai ales ca documente,

STUDII ŞI CERCETĂRI DE IST. ART., SERIA TEATRU, MUZICĂ, CINEMATOGRAFIE, T. 29, P. 74–77, BUCUREŞTI, 1982

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

ca mărturii asupra epocii. Iată de ce programatorul cultural e dator să revizuiască neîncetat ierarhia de valori stabilită într-un anumit moment istoric, să reexamineze lucid opiniile critice moștenite în ideea de a circumscrie cu exactitate locul pe care fiecare film îl ocupă în ansamblul producției cinematografice, să nu uite nici o clipă că evoluția filmului, ireductibilă la un lanț de capodopere, implică neîntrerupte, organice acumulări.

O primă observație privind repertoriul cinematecii noastre (menționăm că ne referim la programele din perioada 1975—1981) relevă o certă coerență de preocupări. În fiecare stagiune, structurarea repertoriului se axează pe ideea de ciclu. Consacrate unor cineaști, unor genuri cinematografice, oprindu-se la unele momente-cheie din evoluția variilor cinematografii naționale, dedicate unor teme de mare rezonanță socio-politică, retrospectivele, așa-numitele „medalioane" și „ciclurile tematice" înlesnesc contactul publicului cu valorile autentice produse de cinematograful de pretutindeni, vechi și nou. Contribuțiile regizorale sînt convingător argumentate de medalioanele: Victor Iliu (1976), Robert Bresson (1980), G. W. Pabst (1980), David Lean (1981), Robert Flaherty (1981) Vittorio De Sica (1981), François Truffaut (1981); organizată în colaborare cu „Cineteca National" din Mexic, o amplă retrospectivă a familiarizat spectatorii bucureșteni, în stagiunea 1979 — 1980, cu opera lui Fernando de Fuentes, părintele cinematografului mexican, autorul a numeroase filme istorice, „comedii rurale" și „melodrame de familie" purtînd pecetea ireductibilă a spiritului național. Între „medalioanele" actoricești, figurează cele consacrate lui Ștefan Ciubotărașu (1975), Gregory Peck (1979), Charles Boyer (1979), Clark Gable (1979), Mari Töröcsik (1979), Eugenia Popovici (1980), Paul Newman (1980), Mary Pickford (1980), Rudolph Valentino (1980), Steve McQuinn (1981), Gian-Maria Volonté (1981), ocazii oferite spectatorului de a-și face o imagine mai exactă și mai nuanțată asupra feluritelor înțelegeri ale „stilului de joc cinematografic" sau asupra mitului, atît de persistent, al vedetei. Mai slab reprezentate, din punct de vedere cantitativ și/sau calitativ, se înfățișează selecțiile privind genurile și cele centrate pe aportul altor categorii de artiști care participă la elaborarea operei filmice: scenariști, scenografi, monteuri etc.; în această perspectivă, am putea trece în rîndul reușitelor doar retrospectivele westernului (1979), horror-ului (1980) și filmului muzical din anii '50—'70 (1981), cuprinzătorul ciclu „20 compozitori de film" și ciclul, tot atît de amplu, consacrat operatorilor de film români (1978—1979), medalionul Cecil Beaton (1981).

Dintr-un grup distinct fac parte panoramele istorice, destinate să sintetizeze, grație operelor cu valoare indicativă, devenirea filmului ca artă, la scară națională sau universală: retrospectivele cinematografului polonez (1979), cehoslovac (1980), bulgar (1981), retrospectiva „Marele mut în 30 de capodopere" (1981), selecția omagială „85 de ani de cinema" (1980—1981), de o anvergură fără precedent, veritabilă antologie conținînd cîteva prețioase incunabule cinematografice. Aceeași sistematică explorare istorică o propun ciclurile „Filmele anului 1954" și „Filmele anului 1955", ambele subintitulate „privire critică după douăzeci și cinci de ani": operînd secțiunea în istorie din unghiul sensibilității contemporane, răspunzînd deopotrivă interesului estetic și sociologic, sugerînd examenul comparatist, ele dau publicului posibilitatea de a surprinde ipostazele adesea contradictorii ale fenomenului cinematografic, raportul dintre filmul de autor și producția-standard, dialectica discontinuitate-continuitate, relația operei cu spiritul și gustul epocii.

Ca și în stagiunile din alți ani, un loc de frunte în programele cinematecii îl ocupă ciclurile tematice, de o vădită diversitate și consistență: „A 30-a aniversare a victoriei asupra fascismului" (1975, incluzînd filme de Rossellini, Hawks, Wajda, Vavra, Ciulei, Gatti, Menzel), „Arhitectura și filmul" (1976), „Filmul istoric românesc", „Contribuția României la victoria asupra fascismului" și „Condiția femeii în filmul românesc" (toate din 1976), „Momente din viața societății americane" (1976), „Rolul artei filmului în răspîndirea concepției materialist-științifice despre lume și viață, în combaterea manifestărilor retrograde, mistice, a concepțiilor idealiste" (1977), „Continuitatea culturală a poporului român" (1979, alăturînd în chip inedit filme de ficțiune și documentare). Dintre selecțiile prezentate în cursul ultimelor stagiuni, ciclul „Autoportrete ale societății contemporane" (1979—1980) alcătuiește, în partea lui cea mai substanțială, o foaie de temperatură, am spune, a filmului social-politic de astăzi, înglobînd piese românești și străine reprezentative, de la *Clipa* lui Gheorghe Vitanidis la *Salvatore Giuliano* al lui Francesco Rosi. Legat direct sau indirect de actualitate, gîndit ca o dezbatere a evenimentului trăit sau asumat, năzuind întotdeauna să proiecteze circumstanțialul în sfera generalului și să treacă de la înregistrarea cronicărească a faptului la sinteza

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

istorico-filosofică, filmul politic avansează o nouă înţelegere a valorii sociale pe care o poate căpăta intervenţia cineastului, din dubla perspectivă a naşterii şi finalităţii ei : dictată de realitate, opera cinematografică se întoarce în realitate, mobilizînd opinia publică, silind spectatorul să ia act de problemele nevralgice ale lumii din jur şi, mai mult decît atît, să acţioneze. Indiferent de formulele expresive pe care le practică (cronica desfăşurată caleidoscopic, filmul factual, filmul-anchetă, filmul-parabolă), exponenţii cinematografului politic se împărtăşesc, în ultimă instanţă, din idealul formulat cîndva de Sanjines : idealul „cinematografului care nu spune poveşti ci face istoria". Dincolo de confruntarea viziunilor şi stilurilor individuale, ciclul izbuteşte să pună în lumină această fundamentală unitate a aspiraţiilor şi a atitudinilor.

Cu o cuprindere adeseori monografică, acoperind o întinsă arie de genuri şi practici cinematografice, înfăţişînd, într-o mişcare panoramică, diversitatea şcolilor, curentelor, orientărilor, tendinţelor care s-au cristalizat în cîmpul cinematografului mondial şi care i-au marcat vîrstele, medalioanele, retrospectivele şi ciclurile amintite mai înainte reprezintă punctele de rezistenţă ale programelor oferite de A.N.F. Cum lesne se poate observa, repertoriul cinematecii promovează ceea ce am numi „politica filmelor capitale", el se sprijină cu consecvenţă pe ideea că spectatorul îşi rafinează gustul, îşi ascute spiritul de discernămînt, devine receptiv la căutările înnoitoare, îşi îmbogăţeşte cu adevărat orizontul filosofic şi estetic numai în contact cu operele de valoare, cu tot ce a produs mai bun arta filmului, de la origini pînă în zilele noastre. De aceea, cinematograful de arhivă ţine să găzduiască periodic şi în număr considerabil filmele socotite clasice. În ceea ce priveşte atenţia acordată cinematografului contemporan, se cuvine să subliniem continuarea unei iniţiative mai vechi, unul din multele acte de cultură înscrise la activul A.N.F. : e vorba de proiectarea unor prestigioase filme rămase inedite pentru publicul românesc, ignorate de reţeaua difuzării comerciale şi de televiziune, ca de pildă *Oul de şarpe* al lui Ingmar Bergman, *Oglinda* al lui Andrei Tarkovski, *Providenţa* al lui Alain Resnais, *Mahler* al lui Ken Russell, *Jules şi Jim* al lui François Truffaut, *Peisaj după bătălie* al lui Andrzej Wajda sau *Csontvary* al lui Zoltán Huszárik, pentru a cita doar cîteva titluri. (Să notăm, în treacăt, un fapt grăitor : dacă o seamă dintre principalii reprezentanţi ai cinematografului modern, de la Luis Bunuel la Orson Welles, de la Kenji Mizoguchi la Satyajit Ray, de la Jean-Luc Godard la Ken Russell, sînt cunoscuţi azi la noi, atît cît sînt cunoscuţi, aceasta se datorează exclusiv sau aproape exclusiv eforturilor mai vechi şi mai noi ale cinematecii). Asigurată de erudiţia istorică şi de simţul critic mai totdeauna treaz al programatorului, evidentă în majoritatea cazurilor pe care le-am discutat pînă acum, calitatea repertoriului e umbrită, uneori, de tendinţa spre eclectism şi de inexplicabilele cedări în faţa produsului pur comercial. Ne gîndim, bunăoară, la includerea — într-o serie de cicluri cu mare audienţă la public cum s-au dovedit a fi „20 de actori de comedie în 60 de filme" (1979) ori „La cererea abonaţilor Cinematecii" (1981) — a unor înjghebări artizanale mai mult decît insignifiante, de la comedioarele jucate de Norman Wisdom la melodramele confecţionate de Hollywood ; în mod paradoxal, atît de îndreptăţita dorinţă a programatorului de a satisface cele mai felurite gusturi populare duce, în aceste cazuri, la complezenţa faţă de lucrul facil. Prezent stagiune de stagiune, înregistrînd un înalt indice de frecventare, ciclul alcătuit „la cererea abonaţilor" constituie un binevenit test al preferinţelor, intereselor, opţiunilor culturale ale publicului. Portretul colectiv al spectatorilor de cinematecă, pe care el îl încheagă implicit, e contradictoriu dar fără îndoială fidel realităţii, căci probează diferenţierea publicului de aici, ca a oricărui public dealtfel, în categorii distincte, în grupuri individualizate de comportamente şi motivaţii extrem de diverse : masa aparent omogenă a abonaţilor cinematecii îi cuprinde deopotrivă pe admiratorii lui Federico Fellini şi pe amatorii de infantile superproducţii cu James Bond. Sensibilele decalaje de educaţie cinematografică existente în sînul unui public pe drept cuvînt considerat, în ansamblu, ca un public matur, avizat, capabil de exerciţiu critic, ne arată fără echivoc cîte lucruri mai sînt încă de făcut pentru ca „spectatorii ideali" să nu rămînă o minoritate. Iată de ce nu avem nici cea mai mică îndoială că, în conceperea ciclului de faţă, programatorul trebuie să adopte aceeaşi atitudine intransigentă, de contracarare a inerţiilor de gust şi de gîndire, pe care a dovedit-o mereu.

O ultimă observaţie în legătură cu repertoriul cinematecii priveşte programele rezervate cinematografiei româneşti. Cum e şi firesc, cultivarea interesului pentru valorile producţiei naţionale de ieri şi de astăzi se înscrie din capul locului printre preocupările de prim ordin ale unei instituţii

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

destinate să fie unul dintre spațiile în care se făurește civilizația cinematografică autohtonă. Chiar și la un examen fugar, programele respective prilejuiesc constatări îmbucurătoare : selecțiile îmbrățișează toate zonele practicii noastre — film de ficțiune, documentar, animație ; în general, există un just echilibru între incursiunea în istorie și investigarea cinematografului contemporan ; cu mici excepții, programele se centrează pe operele unor cineaști cu un aport recunoscut la progresul estetic al cinematografului nostru, de la Jean Georgescu la Liviu Ciulei și de la Victor Iliu la Lucian Pintilie, ca să amintim doar cîteva nume ; unele cicluri, din păcate încă prea puține la număr, propun demersul comparatist, operînd o oportună situare a filmului românesc în context internațional (programul omagial „Prima proiecție cinematografică din România", 1981, așază *Independența României* și secvențele antologate în *Lanterna cu amintiri* alături de încercările altor cinematografii europene din epocă) ; în sfîrșit, repertoriul oferă spectatorului posibilitatea de a lua cunoștință sau de a supune unei noi lecturi o serie de opere viu controversate în momentul apariției. Reclamînd o neabătută coerență, eforturile cinematecii de a contribui la cristalizarea unei conștiințe critice și culturale mai nuanțate asupra cinematografului românesc își află în toate aceste preocupări și inițiative punctul de sprijin atît de necesar amplificării lor viitoare.

2. Viața unei cinemateci, în adevăratul înțeles al cuvîntului, înseamnă întotdeauna mult mai mult decît simpla existență a unei „săli specializate". De-a lungul timpului, cu osebire în ultimul deceniu, Arhiva Națională de Filme a prospectat cele mai diverse căi și a întreprins numeroase experiențe menite să transforme cinemateca într-un centru de iradiere a culturii cinematografice, să îi consolideze prestigiul, să păstreze și chiar să sporească atmosfera de intelectualitate de care au nevoie manifestările ei.

În această perspectivă, semnalăm, înainte de toate, trei inițiative : vizionările-dezbatere, realizate cu participarea unor cunoscuți critici și istorici de cinema ; întîlnirile cu realizatorii filmelor românești prezentate pe ecranul cinematografului de arhivă într-o „a doua premieră", cum spun organizatorii, o premieră peste ani, echivalînd cu o severă probă a viabilității ; lansarea cărții de film în prezența autorului. Convergente ca finalitate, conferind adeseori dialogului dintre spectator și creator (inclusiv criticul) francheța unui polemic schimb de opinii, nu lipsite de valoarea documentară a confesiunilor, a „mărturiilor de creație", ele izbutesc să mobilizeze interesul publicului într-un mod pe cît de atractiv pe atît de eficient.

Cu o incidență directă în discuția noastră, problema publicațiilor pe care Arhiva Națională de Filme le pune la îndemîna cinefililor merită o mențiune particulară. Lăsînd la o parte programul de sală al cinematecii (sensibil îmbunătățit în anii din urmă, dar încă departe de a constitui un riguros „ghid critic și istoriografic"), singura publicație editată de A.N.F. rămîne „Caietul de documentare cinematografică", gîndit ca o culegere de studii din literatura de specialitate românească și străină, reproduse integral sau fragmentar. Modestia formulei nu trebuie să înșele. Orientarea spre contribuțiile teoretice, critice și istorice cu caracter fundamental, serviciile aduse informării aproape exhaustive a cititorului, practica — rară la noi — a publicării unor scenarii și decupaje, aspirația de a ține pasul cu evoluția cercetării pe plan mondial, ținuta științifică fac din „Caietul de documentare cinematografică" un prețios instrument de lucru, indispensabil nu numai cinefilului ci și specialistului.

3. La capătul acestui succint tur de orizont asupra preocupărilor actuale ale cinematecii, ne îngăduim să avansăm cîteva sugestii de natură să contribuie la optimizarea acțiunii culturale pe care o exercită, în multiple direcții, Arhiva Națională de Filme : a) exploatarea mai judicioasă a tuturor categoriilor de filme existente în colecție : de pildă, seriile de actualități și documentarele de lung metraj, practic absente din programele cinematecii ; b) sporirea eforturilor menite să familiarizeze publicul cu cinematografiile extrem de puțin cunoscute sau încă necunoscute (cele latinoamericane și, îndeosebi, cele africane) : în acest sens, se impune intensificarea relațiilor de colaborare cu instituțiile similare din străinătate ; c) permanentizarea vizionărilor-dezbatere sau, cel puțin, asigurarea periodicității lor ; d) valorificarea, într-o măsură mai mare decît s-a încercat pînă acum, a rezultatelor cercetării științifice întreprinse de A.N.F. (lucrări repertoriale, studii monografice, memorialistică etc.) prin intermediul publicației proprii („Caietul de documentare cinematografică"), chiar dacă ea are deocamdată o circulație restrînsă ; e) reactivarea sprijinului acordat Universității cultural-științifice și cinecluburilor din întreaga țară, punct important și în perspectiva continuării procesului de extindere a activităților cinematecii la scară națională.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

NOI DOCUMENTE DE ARHIVĂ CU PRIVIRE LA CONSTRUCŢIA TEATRELOR DE LA ARAD ŞI ORAVIŢA LA ÎNCEPUTUL SECOLULUI AL XIX-LEA

Cercetări întreprinse în ultimii ani cu privire la istoria teatrului în Transilvania la sfîrşitul secolului al XVIII-lea şi începutul celui de al XIX-lea au îmbogăţit corpus-ul de documente de arhivă care se constituie ca izvoare de prim ordin în consolidarea sau reconsiderarea — uneori — a concluziilor mai vechi referitoare la datarea unor evenimente de viaţă şi cultură teatrală. Aceste fonduri arhivistice încă puţin cercetate conţin nu numai date noi despre spectacole şi trupe de teatru, ambulante ori statornice, despre repertoriul teatral şi diversitatea montărilor teatrale, despre variatele înjghebări diletante ori profesioniste, de la cele ale teatrului şcolar pînă la cele ale teatrelor imperiale care-şi trimiteau mesagerii în oraşele Transilvaniei, dar şi probe şi argumente pentru revederea critică a sumei de documente referitoare la edificiile teatrale, la scenele şi sălile de teatru, la construcţia lor, la elementele de istorie civilă şi orăşenească adăugate complexelor fenomene de veche cultură teatrală autohtonă.

★

O schiţă a oraşului Arad, datînd din 1752, indică, în livada unui cunoscut animator de cultură, Sava Thököly, o construcţie numită *arena* [1], care a servit mult timp [2] trupelor ambulante pentru reprezentaţii artistice. Într-o listă a străzilor Aradului [3] (1783) se află o stradă numită „Theatergasse", care duce spre arenă, ceea ce atestă clar existenţa încă de la mijlocul veacului al XVIII-lea a unui loc special amenajat pentru spectacole teatrale. Teatrul intrase încă mult înainte în conştiinţa arădenilor din moment ce edilii oraşului atribuiseră numele de „Strada teatrului" uneia dintre principalele sale căi de acces.

De fapt, la Arad, reprezentaţiile teatrale se desfăşurau la sfîrşitul secolului al XVIII-lea nu numai în *arena* lui Sava Thököly, dar şi la hanul „Trei Crai" şi în „Casa Milici".

La etajul hanului „Trei Crai" se afla o sală de dans, destul de încăpătoare, în care se putea improviza o scenă, drept loc de desfăşurare a unor concerte şi reprezentaţii teatrale. Nu se poate şti cu certitudine cînd a fost construit, dar hanul „Trei Crai" a fost citat ca cel mai vechi local de această factură [4], atît de Váli Bela [5] cît şi de Márki Sandor [6].

În ceea ce priveşte „Casa Milici", ea este menţionată întîia dată în „Jurnalul Minoriţilor", în anul 1798, fără a se indica unde anume se află. Mult mai tîrziu, în anul 1881, în *Istoria Aradului*, ea este localizată pe strada Bisericii, colţ cu strada Şapte privighetori [7]. Váli Bela se referă la „Casa Milici", amintind existenţa unui şopron de cereale unde jucau trupele ambulante şi arătînd că au avut loc multe spectacole, dar nu menţionează nici data şi nici felul lor. Mai tîrziu este semnalat aci un spectacol prezentat de trupa maghiară Wandza în decembrie 1819; or, existînd pe afiş „loje parter, loje etaj I, loje etaj II, loje noble, galerie", înseamnă că reprezentaţia nu a avut loc în „Casa Milici", ci probabil în Teatrul lui Iacob Hirschl, *cel mai vechi teatru de piatră de pe teritoriul ţării noastre*. Potrivit „Jurnalului Minoriţilor", tot în „Casa Milici" a avut loc un spectacol de succes la 4 decembrie 1798, astfel că „nici ploaia, nici noroiul, nici viscolul nu i-a împiedicat pe zeloşii arădeni să urmărească reprezentaţia", spre uimirea cronicarului care exclamă „O tempora ! o mores !" [8],

[1] Pe schiţa menţionată este trasată, pe lîngă casa familiei Bohuss (aflată la intersecţia Bulevardului Republicii cu str. Anatole France), o stradă la al cărui capăt se află livada Thököly. Denumirea străzii nu apare pe hartă, dar nu sînt trecute nici denumirile altor străzi. În Muzeul teatrului arădean se află o fotografie a casei Bohuss, în care se poate vedea, alături, o străduţă îngustă, „Theatergasse", pe care abia putea trece o căruţă: Strada teatrului.

[2] Pînă în anul 1857.

[3] Este vorba de un document aflat în Arhivele Statului, filiala Arad, fondul Primăriei, dosar 3/1783, fila 4, de fapt un tabel nominal al cetăţenilor arădeni — *(Consignatio Platearum Civitatis Arad)*, întocmit cu ocazia venirii în oraş a împăratului Iosif al II-lea — care urmau să fie responsabili de străzi.. Pe acest tabel, între numele străzilor se află şi acela de „Theatergasse".

[4] Renovat între anii 1868—1875 a fost dărîmat în 1909 şi în locul lui se află astăzi restaurantul „Zarandul".

[5] Váli Bela, *Az Aradi Színészet Története*, Budapesta, 1889.

[6] Márki Sandor, *Aradvármegye és Arad Szabad Király város. Monographiája (Monografia judeţului Arad)*, Arad, 1895.

[7] Azi, intersecţia străzilor Miron Constantinescu şi Ilarie Chendi.

[8] Apud Márki Sandor, *op. cit.*

STUDII ŞI CERCETĂRI DE IST. ART., SERIA TEATRU, MUZICĂ, CINEMATOGRAFIE, T. 29, P. 78—86, BUCUREŞTI, 1982

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

fără însă a consemna nici numele trupei, nici conducerea ei și nici repertoriul.

La mijlocul secolului al XVIII-lea, Aradul era un important „nod" pentru stăpînirea austriacă, dar dezvoltarea sa economică era frînată de construirea cetății. Între anii 1760—1783 nu s-a putut construi și nici repara vreo casă, Aradul fiind amenințat de mutarea la Zimand. Abia în 1783, Iosif al II-lea, sosind la Arad, anulează decretul de mutare dat de Maria Teresa; astfel, orașul rămîne pe vechiul loc și va cunoaște, în continuare, un ritm rapid de dezvoltare. Aceste fapte au avut firești repercusiuni și pe plan cultural. Nu dispunem de documente despre manifestări artistice în acești douăzeci de ani: trupele ambulante jucau, la Arad, pe bază de înțelegeri verbale.

Anulîndu-se contractul de mutare a Aradului, viața culturală se înviorează, teatrul primind un sprijin foarte serios care, de fapt, este resimțit în mod pozitiv de trupele ambulante care străbăteau imperiul. Nu numai Viena va fi punctul lor de plecare, ci și Gratz-ul, Praga, Regensburg-ul. Numărul trupelor ambulante crește și reprezentațiile susținute de acestea sînt de un bun nivel artistic, deși ele nu se prea bucurau de sprijin material din partea autorităților locale. Și cu atît mai puțin de sprijin moral.

Primul document care atestă prezența unei trupe ambulante în părțile Aradului datează din 1787. Directorul trupei Philip Berath sau Bernardt a înaintat o cerere către „Magistratul orășenesc" pentru a căpăta permisiunea să joace la Arad. Iată și rezoluția: „Din cauza scumpetei generale, ar fi de dorit ca cetățenii să nu fie amestecați în cheltuieli inutile; întrucît împotriva teatrului nu sînt interziceri, personal, nu sînt contra"[9]. Philip Berath își începe deci stagiunea la Arad în 4 septembrie 1787. Nu știm cît va fi rămas în oraș, dar la 28 mai 1788 el se afla la Oradea. Consemnat documentar, acesta este, deocamdată, *primul spectacol dat de o trupă ambulantă, la Arad*, dar este foarte probabil că au avut loc și alte reprezentații teatrale, cu mult înainte de data menționată mai sus.

Aradul aflîndu-se pe unul dintre drumurile principale de acces spre Principate și fiind consemnate spectacole în 1765 la Seghedin, în 1760 la Oradea, în 1761 la Timișoara, este foarte posibil ca altele să fi avut loc și la Arad, în această perioadă, și nu abia după douăzeci de ani, cînd se află consemnate documentar. Faptul că în anul 1799 se punea problema reamenajării scenei, a „întăririi" ei, pentru a se înlesni reprezentațiile teatrale, înseamnă că ele au avut loc cu mult înainte de această dată. Este vorba de o aprobare a Consiliului locotenențial al Ungariei, datată 7 mai 1799, la Buda, care răspundea cererii adresate în 8 aprilie de Comitatul Aradului, și prin care se declara acordul Consiliului cu „punerea în scenă a ocurilor teatrale"; pentru buna organizare a acestora, însă, se propune întărirea scenei, „punîndu-se ceva pe dedesubt sau așezînd încă o scîndură, ca dublură"[10]. Dacă la sfîrșitul secolului al XVIII-lea se impunea reamenajarea scenei, înseamnă că ea a servit, adesea, drept loc de desfășurare a unor spectacole, care, din păcate, se găsesc prea puțin consemnate în documente.

Sosit la Arad spre sfîrșitul secolului al XVIII-lea, în anul 1787, probabil din Viena, Iacob Hirschl, un negustor textilist, va ajunge la începutul secolului următor unul din cetățenii de seamă ai orașului. Exprimîndu-și dorința de a construi o clădire de teatru, oficialitățile nu i-au putut elibera o asemenea autorizație deoarece exista interdicția de a se construi în Aradul din nou amenințat cu evacuarea. Cum numai Viena putea da o asemenea aprobare, Iacob Hirschl se înfățișează în fața împăratului Francisc, spre a-și exprima intențiile. Acesta cunoștea Aradul, pentru că în 1808 îl vizitase împreună cu fiica sa, prințesa Luisa, care peste cîțiva ani va deveni soția lui Napoleon I. Iacob Hirschl a obținut permisiunea de a construi teatrul[11], dar din motive economice nu a putut începe lucrările decît în 1816[12], lucrări pe care le-a terminat în 1817 și nu în 1820, cum consemnează Váli Bela, în lucrarea menționată.

Iacob Hirschl pomenește întîia dată despre teatrul său într-o plîngere adresată în *mai 1817* Consiliului locotenențial arătînd, între altele, că „din partea mea am construit un *Theatrum* în folosul și podoaba orașului, cu o cheltuială însemnată"[13]. Considerăm că Iacob Hirschl și-a construit teatrul pe locul unde se afla „Casa Milici"[14], o casă solidă, zidită din cărămidă și piatră, pe care noul proprietar „a reînnoit-o". Deci, casa lui Milici Francisc nu era o ruină, fiindu-i necesară doar o reparație, sau cum considera el însuși, o „reînnoire". Pe balconul acesteia se poate citi și azi „HJ 1817". Probabil că pe locul unde se află azi teatrul, trebuie să fi fost șopronul sau magazia, probabil din lemn, care amenința casa și viața vecinului, după cum reiese dintr-o plîngere a acestuia către oficialitățile orașului.

Deci, în anul 1817, potrivit documentelor, Teatrul lui Iacob Hirschl exista.

Important rămîne faptul că la Arad s-a construit primul teatru „de piatră" din Transilvania, Banat și părțile ungurene — după Viena —, și acest lucru a conferit un rang cultural superior orașului, impulsionînd mișcarea teatrală din această parte a țării.

[9] Apud Váli Bela, *op. cit.*

[10] A se vedea documentul nr. 10 822, aflat în Arhivele Statului, filiala Arad, fondul Prefectura județului Arad, Seria de documente: Acta congregationum.

[11] Váli Bela, *op. cit.*, arată că împăratul Francisc a fost surprins de intenția lui Iacob Hirschl de a construi un teatru, intenție rar întîlnită în acel timp.

[12] Váli Bela, *op. cit.*

[13] Apud Váli Bela, *op. cit.*

[14] Pe actuala stradă Gh. Lazăr, și nu la întretăierea străzilor Miron Constantinescu și Ilarie Chendi, respectiv strada Bisericii, colț cu strada Șapte privighetori, cum consideră Lakatoș Otto, în *Arad Története*, Arad, 1881.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

La începutul secolului al XIX-lea, existau la Viena patru „teatre de piatră", dar în această parte a imperiului habsburgic nu se construise încă nici unul de această factură. Dincolo de scenele improvizate ale reprezentațiilor teatrale școlare sau ale trupelor ambulante, la Timișoara, în anul 1761, în sala mare a primăriei sîrbești a fost montată o scenă, astfel că s-ar putea considera că aceasta a devenit — temporar — primul „teatru în sală" de pe teritoriul țării noastre. Curînd, vor putea fi semnalate asemenea săli la Cluj (1765), Sibiu (1768) și București (1772).

În 1788, la Sibiu, tipograful Hochmeister a transformat vechiul turn rotund al cetății în clădire pentru teatru. Deși construcția este din piatră, ea nu poate fi considerată ca fiind prima de acest fel, deoarece este o clădire transformată și nu ridicată anume pentru teatru.

Orașul care s-a hotărît întîia dată să construiască o clădire anume pentru teatru a fost Clujul și în 1803 ia ființă un „comitet teatral", menit să conducă colectarea fondurilor necesare. Această acțiune s-a desfășurat lent și cu reale dificultăți, astfel că inaugurarea „teatrului de piatră" din Cluj a avut loc abia în anul 1821, deci cu patru ani mai tîrziu decît inaugurarea celui arădean.

Multă vreme a rămas înrădăcinată ideea că actuala clădire de teatru din Oravița ar fi prima clădire de teatru „din piatră" din țara noastră, zidită în 1817 și inaugurată la 1 iulie, în prezența împăratului Francisc și a împărătesei Carolina Augusta. S-a scris foarte mult despre acest teatru și de fiecare dată concluzia a fost că ne-am afla în fața celui mai vechi edificiu de teatru „de piatră" din țara noastră. Intenția noastră este de a analiza această opinie mai ales din perspectiva adevărului tehnic.

Pentru prima dată considerații despre teatrul din Oravița sînt făcute de ziaristul timișorean Kuban Endre, care publică în anul 1919, în *Revista de teatru* din Budapesta, articolul *Cel mai vechi teatru de piatră din Ungaria*. Kuban relevă faptul că trupele ambulante au venit rar la Oravița, ceea ce i-a determinat pe diletanți să organizeze reprezentații mai dese. Astfel, în 1806, exista deja o mișcare teatrală a diletanților, ce se desfășura în restaurantul Eisich Petre, unde se montase și o scenă. S-a făcut tot mai mult simțită necesitatea găsirii unui loc mai potrivit cu o destinație anume pentru reprezentații teatrale.

Cum „Societatea de minieri" avea o magazie veche, părăsită, ce ar fi fost potrivită pentru acțiunile culturale ale diletanților, în 23 ianuarie 1816 s-a înaintat direcțiunii o cerere care exprima dezideratul diletanților. Așa după cum arată procesul verbal, aliniatul 7, cererea a fost aprobată, cu condiția ca această clădire să intre în proprietatea Societății.

Kuban Endre amintește de existența unui proces verbal care nu a fost găsit în urma cercetărilor noastre în arhivele din Timișoara, Oravița și Budapesta. Orăviștenii acordînd o mare importanță teatrului, planurile de „transformare" a magaziei au fost riguros alcătuite și duse și la Viena. Transformarea magaziei a început cu schimbarea acoperișului. S-au dărîmat cîteva ziduri și s-au ridicat altele, numai acolo unde era nevoie. La intrare existau două camere, una ducea la parter, iar cealaltă la etaj; galeria avea intrare separată. În interior era un balcon, jos la parter, în semicerc, se aflau cîteva loji, iar în fund, o galerie mică. Zidurile, cu bogate ornamente aurite, confereau sălii un aspect plăcut și atrăgător. În ceea ce privește scena, întrucît clădirea era mică, sala teatrului era aproape în întregime ocupată, astfel că o scenă exterioară sălii a fost, apoi, adăugată la clădire; nu era mare, dar în caz de nevoie se putea mări cu 20 picioare (aproximativ 6 m).

Lucrările au fost conduse de arhitectul macedoromân Ioan Nüny, care a proiectat și decorurile necesare. Să fi fost el și primul scenograf român?

Deci, așa cum s-a arătat, Teatrul din Oravița nu poate fi considerat *primul teatru de piatră* de pe teritoriul țării noastre, deoarece el, asemenea celui din Sibiu, a „reînnoit" o altă sală — magazia „Societății de minieri" orăviteni — cum celălalt „reînnoise" turnul rotund sibian.

În concluzie, fără a încerca să contestăm importanța istorică a clădirii teatrului din Oravița, părerea noastră este că nu trebuie să vedem în acesta pe „primul" sau pe „cel mai vechi" teatru de pe teritoriul țării noastre.

Cunoaștem, deci, anul deschiderii teatrului din Arad — 1817, mai puțin luna și ziua —, dar sîntem siguri că aceasta a avut loc toamna. Știm, cu certitudine, că trupa teatrală care a făcut prima stagiune în acest teatru a fost cea condusă de Johann Christoph Kunz. Nu cunoaștem luna și ziua deschiderii teatrului lui Iacob Hirschl, dar avem certitudinea că aceasta s-a produs în toamna anului 1817. Un argument evident în acest sens îl constituie Raportul[15] judelui Török Martin, din 30 noiembrie 1817, către „Magistratul orășenesc" al Aradului vechi, în care descrie atitudinea unor spectatori gălăgioși de la galerie, care conturbă pe «domnii» spectatori, precum și atitudinea unor birjari care periclitează circulația publicului în fața teatrului. Judele Török Martin propune ca „pentru bunul mers al spectacolelor să fie delegat din partea orașului cîte un comisar de poliție, alternativ la fiecare reprezentație, iar pe casa lui Hirschl Iacob precum și pe casa de vis-à-vis să fie expuse lămpi".

La 22 august 1818, Hirschl Iacob, comerciant în Arad, se adresează magistraturii orașului, menționînd că în casa sa a clădit cu banii săi un teatru, iar în acest teatru vinderea vinului pentru spectatori este arendată unui străin. De

[15] Arhivele Statului, filiala Arad, fondul Primăriei orașului Arad, Seria: Acte administrative, nr. 894/1817.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

aceea, Hirschl cere pentru jumătate de an dreptul de a vinde singur vinul, fără a fi nevoit să arendeze acest drept.

În protocolul[16] ședinței „Magistratului" din 20 octombrie 1818 se vorbește din nou despre casa lui Iacob Hirschl în care, la acea dată, era deja organizat teatrul. Cum această casă era frecventată de persoane din înalta societate, care se lăsau tratate cu vin, se propune „deschiderea unui bufet (cîrciumă) în această casă, pentru jumătate de an, pe numele unui arendator creștin".

Prezența noului teatru a jucat un rol important în viața culturală a orașului Arad. Pe lîngă spectacole teatrale, pe scena teatrului lui Iacob Hirschl au avut loc și reprezentații ocazionale. Astfel, la 13 februarie 1818 a avut loc o serbare omagială, precum și o altă serbare sau spectacol, despre care nu cunoaștem amănunte. Prima referire o face Theodor Botiș în monografia închinată Preparandiei arădene. Încă de la înființare, masele românești înconjuraseră cu mare dragoste noua instituție. La deschiderea cursurilor Preparandiei au asistat peste 1 000 de persoane. În curînd, a apărut ideea organizării unui internat școlar, pentru a cărui înzestrare elevii Preparandiei au organizat reprezentații teatrale. Un mentor al acestora a fost profesorul și directorul școlii, Dimitrie Constantini.

În protocolul actelor Consistoriului episcopal din Arad se află un raport, înregistrat la numărul 25/17 martie 1818, prin care D. Dem. Constantini, conducătorul instituției (Preparandiei), arată că, în baza declarației lui Hirschl, venitul realizat în urma unei reprezentații teatrale a fost de 108 fl. și 43 cr., ceea ce înseamnă că încă cu mult înainte de această dată avuseseră loc asemenea spectacole, de vreme ce Iacob Hirschl se hotărîse să cedeze o parte din veniturile realizate pentru dotarea internatului școlar.

Un an mai tîrziu, în 30 mai 1819, Sava Arsici, directorul școlilor arădene, informează Deputația școlară că în 3 martie al aceluiași an, Dimitrie Constantini a depus 153 florini pentru fondul social. Această sumă provenea din veniturile realizate la spectacolele de teatru prezentate în folosul internatului școlar[17]. Un alt act aflat în dosarul nr. 257 din anul 1820[18], semnat de Sava Arsici, Gr. Lucacic, Dimitrie Constantini, C. Diaconovici Loga, se referă la un alt spectacol teatral al elevilor, desfășurat în aceeași clădire de teatru, a lui Iacob Hirschl, care din nou a cedat o parte din încasări pentru dotarea școlii: „De la subsemnații aici, despre succesul teatral din anul 1820 și de la relatarea îndatoritoare de aici precum și din specificarea cheltuielilor, veți binevoi a observa mai mult: aceeași ilustrisimă, prin stimatul proprietar al teatrului Iacob Hirschl, cum e și normal, a dăruit pentru teatru suma de 10 florini".

Dimitrie Constantini întreține o riguroasă evidență a veniturilor și cheltuielilor în urma unei reprezentații teatrale date, fie de elevii Preparandiei, fie de o altă trupă, în favoarea prestigioasei școli arădene, astfel că un document din 22 martie 1823[19] menționează că la spectacolul desfășurat înainte cu o zi, din banii încasați în urma vînzării celor 823 bilete s-a cheltuit suma de 25 florini: 10 florini pentru muzică; 1,30 florini pentru loja maeștrilor; 1,30 florini pentru vînzătorii de bilete; 2,00 florini pentru curățarea fumoarelor; 1,00 florini pentru „rechizitier"; 2,00 florini pentru sufleur; 1,00 florini pentru încălzire și dulciuri. Din venitul realizat — precizează în continuare documentul menționat — 300 florini „s-au oferit și s-au plătit în numerar pentru ridicarea internatului preparandial". Este vorba de spectacolul dat la invitația directorului școlii, Dimitrie Constantini, de către trupa de teatru a Josephei Uhlich în „folosul" internatului școlii, după cum relevă și invitația de mai jos:

„Stimată și iubită nobilime,
Stimată burghezime,
Pentru că încasarea de astăzi are un scop de binefacere, vă rugăm prin noblețea dumneavoastră să contribuiți, dacă binevoiți, și vă invităm din inimă, cu multe plecăciuni.

Josepha Uhlich".

În acest spectacol s-a prezentat comedia într-un act *Zăpăciții* (Die Zerstreuten)[20] de Kotzebue și *Scrisori de dragoste sau Ceartă și răsplată*, „balet comic" interpretat de familia Uhlich[21].

Deoarece încasările realizate la un asemenea spectacol, susținut de o trupă cunoscută, erau mult mai mari decît acelea obținute la o reprezentație teatrală a elevilor Preparandei, directorul școlii, Dimitrie Constantini, încearcă o „Explicație în scris foarte pe scurt" — după cum relevă documentul din 23 martie 1823[22]. Astfel, la un spectacol susținut de elevii școlii pentru „ridicarea internatului s-a realizat suma de 51 florini și 40 crăițari, din care pentru „recuzita teatrală" s-a plătit 34 florini și 24 crăițari, ceea ce înseamnă că în „casă" a intrat suma de 17 florini și 16 crăițari, ceea ce este, desigur, foarte puțin. Iată explicațiile oferite de inimoșii animatori ai Preparandiei, Dim. Constantini și Alexandru Gavra: „în rest, obser-

[16] Arhivele Statului, filiala Arad, fondul Primăriei orașului Arad, Seria: Acte administrative, nr. 894/1817.

[17] A.S.A.N.U.K., (Filiala Academia de științe și arte din Sremski Karlovici, R. S. F. Iugoslavia), dosar 390/1819.

[18] Arhivele Sremski Karlovici, fondul Deputația școlară din Buda, pachet 119/1820.

[19] Arhivele Sremski Karlovici, fondul Deputația școlară din Buda, dosar 250/1823.

[20] Personajele și interpreții: Maiorul von Staubwirbel (Dr. Paalzow); căpitanul von Mengtorn (Dr. Stephanie); Charlotte, fiica maiorului (Madalena Uhlich); Karl, fiul căpitanului (dr. Fischer).

[21] Personajele și interpreții: Conțopistul (Dr. Uhlich); Arendașa (d-șoara Uhlich); Un băiat de țăran (Lorenz Uhlich); Morarul (Dr. Beer); Pădurarul (Dr. Maurer); Un agricultor (Ștefan Mahler).

[22] Arhivele Sremski Karlovici, fondul Deputația școlară din Buda, dosar 250/1823.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

văm cu durere că astfel de piese, care obişnuiesc a fi date în beneficiul internatului, nu corespund nici scopului onorific şi nici tendinţei de a juca piesa de cel mai bun gust, care şi reluată nu mai are nici un efect, dacă nu instruieşti cu mare seriozitate copiii şi ⟨piesele⟩ nu sînt pentru timpul acesta... Acestea sînt cauzele principale pentru care se varsă în casă puţini bani şi pentru care trebuie să cerem în mod particular bunăvoinţa altora pentru ca să se acopere cheltuielile". Explicaţia se referă, în general, la spectacole susţinute de reputate trupe de teatru, ale căror încasări sînt oferite Preparandiei în „folosul" internatului şcolar; şi, în special, la cel susţinut cu o zi înainte de trupa de teatru a Josephei Uhlich.

Alături de Dimitrie Constantini şi alţi inimoşi dascăli ai Preparandiei — Constantin Diaconovici Loga, Nicolae Horga, Ion Mihuţ, Alexandru Gavra — au influenţat în mod efectiv mişcarea teatrală a elevilor.

Teatrul lui Iacob Hirschl, cel mai vechi teatru „de piatră" din ţara noastră, şi-a deschis porţile iubitorilor Thaliei în anul 1817, contribuind la propăşirea mişcării culturale şi teatrale din această parte a ţării. Meritul este într-un fel şi al lui Iacob Hirschl, aşa cum relevă o declaraţie a lui Joannes Kovacs, din 6 mai 1819 [23]: „declar în mod cinstit, avînd totodată mărturia a şapte declaraţii ale unor persoane demne de încredere şi a două mărturii extrase de mine, că în comunitatea acestei cetăţi arădene, în care a locuit 33 de ani, Iacob Hirschl a adus în mod constant folos binelui public... fără nici un interes personal a contribuit prin averea sa la clădirea teatrului arădean".

LIZICA MIHUŢ

MOMENTE ALE MIŞCĂRII CORALE BIHORENE LA SFÎRŞITUL SECOLULUI AL XIX-LEA

În ultimele decenii ale secolului trecut, în spaţiul spiritual transilvănean îşi fac apariţia noi manifestări artistice menite a contribui la asigurarea accesului unor categorii sociale cît mai largi la faptele şi evenimentele cu conţinut cultural-naţional. Efectul unor asemenea manifestări era, în mod frecvent, cel scontat de factorii implicaţi în organizarea lor. Ca atare, se impune o cercetare mai insistentă şi sistematică a fondurilor arhivistice şi a informaţiei existente în paginile periodicelor vremii, pentru a fi depistate datele necesare reactualizării tuturor componentelor acţiunii culturalizatoare desfăşurate, cu o exemplară tenacitate şi dăruire patriotică, de un considerabil detaşament de militanţi pe tărîmul afirmării fiinţei noastre naţionale. Aceasta este, după opinia noastră, unica modalitate de a putea fi reconstituită imaginea caleidoscopică a atîtor forme de emancipare culturală a populaţiei româneşti, a mentalităţilor colective, care au înregistrat o evoluţie treptată, în funcţie de obiectivele mişcării naţionale şi particularităţile locale, dar existînd întotdeauna un element unificator şi dominant, acela al tendinţei de iniţiere în cultură a sătenilor, care se păstrau în structurile spirituale tradiţionale. Faţă de această extindere a acţiunilor culturale cu caracter militant, locuitorii din aşezările rurale au vădit o pronunţată receptivitate, acceptîndu-le nu numai ca pe nişte experienţe inedite, ci văzînd în ele mai degrabă posibilităţi efective de cultivare a sentimentelor naţionale şi de pregătire a conştiinţelor pentru împlinirea idealului libertăţii şi al unităţii naţionale depline.

În cele ce urmează, ne oprim la unul din aspectele problematicii enunţate, mai exact asupra momentelor mai însemnate ale mişcării corale româneşti din părţile bihorene la sfîrşitul secolului al XIX-lea, care n-au beneficiat de un studiu cuprinzător, fiind publicate doar lucrări şi articole despre formaţiile corale care au activat în Oradea şi Beiuş.

Organizarea şi menţinerea unor formaţii corale în comunele mai importante din Bihor, ca şi din alte zone ale Transilvaniei, nu a fost o întreprindere lipsită de dificultăţi, pentru aceasta fiind necesari animatorii culturali, capabili să înfrîngă rigorile impuse de autorităţi şi să atragă locuitorii satelor în sfera unei asemenea activităţi, ce se implica în mediul lor spiritual ca o noutate de un real interes. Cunoscînd, deci, condiţiile reale în care au fost obligaţi să acţioneze adevăraţii iniţiatori ai mişcării noastre culturale — şi, în sens mai restrîns, ai mişcării corale —, se impune constatarea că s-au configurat, în acele împrejurări, temeinice tradiţii naţionale, aflate sub semnul fortificării conştiinţei naţionale, al sporirii rezistenţei populaţiei româneşti la politica de presantă deznaţionalizare promovată, cu o insistenţă demnă de o cauză mai bună, în anii de la finele secolului precedent, de către guvernanţii vremelnici.

Concomitent cu eforturile localnicilor de a întemeia formaţii corale viabile se manifestă, ca factor stimulator, colaborarea periodicelor româneşti, reuniunilor muzicale cu învăţătorii, luptătorii pentru drepturile politice, precum şi cu instituţiile confesionale, care aveau contacte permanente cu populaţia satelor, atît prin intermediul preoţilor, cît şi al învăţătorilor, toţi

[23] Arhivele Statului, filiala Arad, fondul Prefectura judeţului Arad. Seria de documente; Acta congregationum, nr. 2 202/1938, fila 1.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

aceştia aflîndu-se în subordinea consistoriilor şi a episcopiilor greco-orientale şi greco-catolice. Începînd cu anul 1881 se înregistrează un interes sporit al autorităţilor ecleziastice pentru configurarea unei reţele dinamice de reuniuni şi formaţii cu caracter muzical, al căror rost era acela de a cultiva creaţiile cu conţinut mobilizator, inspirate din istoria poporului nostru, a luptei sale pentru libertate şi independenţă, pentru afirmarea fiinţei sale naţionale. Astfel, în şedinţa din 4 mai 1881 a sinodului eparhial de la Arad se intervine pentru „a se înfiinţa cît mai multe reuniuni de cîntări ⟨...⟩ prin comune"[1]. Pînă în anul următor s-au constituit trei asemenea reuniuni, fapt care îi determină pe cei preocupaţi de acest deziderat să îndemne intelectualii satului ca să stăruie în direcţia înfiinţării unor „astfel de reuniuni în toate comunele"[2] româneşti. La 8 mai 1883 se pune problema elaborării unui „regulament"[3] pentru coruri, deoarece existau deja asemenea formaţii muzicale în părţile Timişoarei şi ale Aradului.

Din anul 1884 există o consemnare de interes documentar în legătură cu apariţia şi în Bihor a unor formaţii corale săteşti. Este vorba de corul „junimii" (deci al tineretului) din Vaşcău — aşezare rurală în sudul Bihorului, în care se organiza un tîrg săptămînal, unde funcţionase secole de-a rîndul o importantă topitorie de fier şi unde se afla un cerc administrativ —, care a „executat cu preciziune cîntările" ce au figurat în programul concertului ce a avut loc în 27 august 1884[4], obţinîndu-se un beneficiu de 74 florini, acesta fiind destinat seminarului românesc din Arad, în curs de construcţie[5]. Finalitatea manifestării — care includea, alături de interpretările corale, recitări de poezii (ca, de pildă, *Peneş Curcanul* de V. Alecsandri, precum şi altele semnate de Iulian Grozăvescu şi M. Vörösmarty), dizertaţia intitulată *Căsătorie la români* (de Corneliu Lazăr) şi un dialog „umoristic", mai exact *Vespasian şi Papinian* (de I. Negruzzi) — era, aşadar, una filantropică, obţinîndu-se sub acest raport un rezultat notabil. Această acţiune cultural-educativă, care a oferit corului tineretului studios din Vaşcău prilejul de a se afirma, a stimulat iniţiativa de a pune bazele unui cor al „plugarilor" — cum a fost numit —, a cărui existenţă este semnalată la 21 februarie 1886, organizatorul fiind învăţătorul Vasile Sala[6], folclorist, un autentic animator cultural. Deşi nu am depistat alte informaţii sigure despre corul din Vaşcău, aceasta nu înseamnă că el nu a fiinţat multă vreme, deoarece învăţătorul amintit şi-a continuat cîteva decenii activitatea în localitatea respectivă, întreţinînd vie o asemenea formă de manifestare social-culturală, prin intermediul ei realizîndu-se o eficientă educaţie naţională. În ziarul *Poporul român* se fac menţiuni, spre exemplu, în legătură cu *Petrecerea cu concert din Vaşcău*[7], care s-a desfăşurat în luna iunie a anului 1902, manifestare care a avut un deosebit ecou public de vreme ce, în periodicul amintit, se formulau asemenea consideraţii: „Ne pare bine cînd auzim astfel de veşti, căci petrecerile poporale *contribuie mult la deşteptarea şi înaintarea noastră* ⟨se referă, neîndoielnic, la conţinutul programelor acestor petreceri populare — n.n.⟩. Înainte numai, fraţi români, căci în chipul acesta şi ziua de bucurie a noastră se va apropia"[8]. Este lesne descifrabil sensul acestei afirmaţii care se referă la ziua libertăţii românilor bihoreni, a emancipării lor de sub dominaţia străină şi a unirii, pentru totdeauna, cu fraţii lor de peste Carpaţi.

Un alt cor s-a format, în primăvara anului 1886, în satul Pocei, conducătorul acestuia fiind învăţătorul din sat[9]. Se exprima, în coloanele presei, convingerea că „exemplul va fi imitat şi de alţii"[10]. Corul a susţinut un concert, la începutul lunii iunie, în „folosul" societăţii de lectură „Concordia" din Pocei, condusă de Alesandru Mureşan[11]. Nu dispunem, pînă la elaborarea prezentei lucrări, de alte date referitoare la activitatea corului din Pocei, care a continuat, probabil, să colaboreze la acţiunile culturale în extremitatea cea mai vestică locuită de români.

Se cuvine a fi remarcat faptul că peste puţini ani se înregistrează un evident progres în mişcarea corală bihoreană, prin întemeierea primei asociaţii corale rurale, care a rămas pînă acum complet necunoscută. Constituirea ei are o certă semnificaţie culturală, deoarece atestă preocuparea intelectualilor români din părţile Bihorului pentru instituţionalizarea unei asemenea forme. Alături de mai vechile asociaţii corale din oraşele transilvănene —una dintre ele funcţiona în Oradea din anul 1875 şi purta numele de „Hilaria" — ia fiinţă acum societatea numită *Corul de plugari al comunei Girişu Negru*, care dispunea de statute proprii, supuse — la 31 decembrie 1888 — spre aprobare consistoriului ortodox din Oradea. Descoperind recent o copie a textului statutelor Societăţii corului din Girişu Negru, avem posibilitatea de a cunoaşte modul ei de organizare, scopul pe care aceasta îl urmărea şi mijloacele la care va apela pentru o bună desfăşurare a activităţii. În partea introductivă întîlnim această motivaţie a deciziei de a înfiinţa asociaţia corală: „Comuna⟨...⟩ Girişu F⟨ekete⟩[12], luînd în socotinţă cum că tinerimea prin cîntarea vocală sporeşte în învăţătură,

[1] *Protocolul despre şedinţele sinodului eparhial din diecesa greco-română a Aradului, ţinute în anul 1881*, Arad, 1881, p. 38.
[2] *Ibidem*, 1882, p. 27.
[3] *Ibidem*, 1883, p. 18 şi 27.
[4] *Concert şi bal în Vaşcău*, în *Familia*, nr. 34, 1884, p. 422; *Gazeta Transilvaniei*, nr. 146, 1884; *Mulţămită publică*, în *Familia*, nr. 34, 1884, p. 424.
[5] *Ibidem*.
[6] *Coruri vocale noue*, în *Familia*, nr. 6, 1886, p. 71.
[7] *Poporul român*, nr. 41—42, 1902, p. 5.
[8] *Ibidem*; *Familia*, nr. 39, 1905, p. 467.
[9] *Coruri vocale noue*, în *Familia*, nr. 21, 1886, p. 255.
[10] *Ibidem*.
[11] *Concert poporal în Pocei*, în *ibidem*, p. 250.
[12] Negru.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

cultură şi moralitate, totodată satisface legii de învăţămînt şi instrucţiunei publice, nu mai puţin foloseşte la mîngăerea credincioşilor⟨...⟩ a aflat de lipsă şi necesar a forma în sînul său o societate de cîntări"[13].

Societatea corală din Girişu Negru viza „cultivarea tinerimei în cîntarea vocală, în cetire, scriere şi în toate ramurile agronomice şi economice, precum şi în industria de casă"[14]. Pentru realizarea aşa-numitului scop „spiritual" al societăţii se stabileau următoarele modalităţi practice: organizarea de prelegeri (cu o problematică variată, în funcţie de necesităţile localnicilor), instruirea „regulată în cîntarea vocală bisericească şi lumească", precum şi înfiinţarea unei biblioteci care să corespundă „recerinţelor"[15]. Mijloacele de susţinere materială proveneau din taxele de membru, colectele publice şi beneficiile obţinute cu prilejul „aranjării de concerte". Interesantă este, desigur, prevederea, avînd ca obiect constituirea unui fond „inalienabil" al societăţii, pentru augmentarea acestuia reţinîndu-se 40 % din toate veniturile ei. Acest fond era depus „spre fructificare" într-o „casă de păstrare" — asigurîndu-i-se în acest fel o creştere permanentă, fie ea şi modestă —, ori dat ca împrumut unor membri ai societăţii.

De remarcat faptul că societatea era alcătuită din patru categorii de membri: activi (coriştii), fondatori, ajutători şi onorari[16]. Comitetul societăţii era împuternicit să valideze pe fiecare membru al acesteia care, de altfel, avea obligaţia să se comporte în mod corespunzător. În statute era introdus principiul unui justificat rigorism moral, cu intenţia de a fi apărată societatea împotriva unor posibile manifestări superficiale ale membrilor şi, de asemenea, pentru a o feri de imixtiunea autorităţilor statului dualist austro-ungar. Eliminarea membrilor cu o atitudine inadecvată intra în atribuţia adunării generale, principalul „organ" de conducere al societăţii. Evident, membrilor ei li se asigurau anumite drepturi (de a decide asupra conţinutului programelor „de concerte şi de petreceri muzicale"; de a vota în adunările generale şi de a împrumuta cărţi din bibliotecă), pretinzîndu-li-se concomitent şi îndeplinirea unor îndatoriri, cea mai importantă dintre acestea fiind participarea „regulată" la „orele de instrucţiune în cîntări"[17].

Conducerea activităţilor se exercita prin intermediul a trei factori şi anume: adunarea generală, adunarea membrilor activi (mai exact a coriştilor) şi comitetul societăţii. În fiecare an se organiza o adunare generală, la care luau parte toţi membrii societăţii, putînd — în acest context — să se informeze asupra situaţiei ei materiale şi mai ales în legătură cu progresele realizate de corul propriu. Tot cu ocazia respectivă erau aleşi, în mod democratic, membrii comitetului societăţii, cu excepţia conducătorului acesteia, care era din oficiu preotul din Girişu Negru. Preocuparea „adunării membrilor activi" era aceea de a analiza şi dinamiza activitatea desfăşurată de corul societăţii. Comitetul acesteia era format din: preşedintele „natural" (la care ne-am referit anterior), notarul (care se ocupa cu întocmirea corespondenţei şi a listei membrilor), casierul (acesta prezenta lunar un raport amănunţit despre veniturile şi cheltuielile societăţii), controlorul, bibliotecarul (care avea în grijă cărţile şi obiectele procurate) şi patru membri ai comitetului parohial.

Existenţa societăţii era asigurată atîta vreme cît aceasta avea cel puţin cinci membri ordinari. În cazul că ea se va desfiinţa — alternativă posibilă în împrejurările de la finele veacului trecut, cînd guvernanţii vremelnici acţionau, cu toate mijloacele, în direcţia anihilării evoluţiei culturale a populaţiei româneşti, dar nu numai a acesteia —, atunci „averea corului ⟨va⟩ trece la fondul şcolar ori în posesia bisericii din loc"[18]. În capitolul al IX-lea al statutelor figurau cîteva precizări de un interes special, cum sînt cele referitoare la dreptul membrilor ordinari de a împărţi între ei jumătate din veniturile obţinute („de la concerte, excursiuni şi taxă") şi de a elabora un regulament intern de funcţionare a societăţii. În cadrul acesteia erau admişi şi elevii „sub vîrsta de 16 ani, cari cîntă în cor tonul suprem"[19]. Pentru a deveni valabile, statutele aveau nevoie de „aprobarea şi întărirea" consistoriului orădean. Ca atare, la 31 decembrie 1888 au fost înaintate — de către protopopul Petru Suciu din Ucuriş — statutele societăţii pentru a fi avizate[20] de autorităţile confesionale, care şi-au exprimat acordul la 11 martie 1889[21]. Au fost deci create condiţiile de manifestare legală a societăţii corale din Girişul Negru, singura alcătuire de acest fel din satele bihorene la acea vreme.

Întemeierea societăţii în această aşezare rurală a fost, neîndoielnic, un moment de certă semnificaţie istorică a mişcării corale bihorene, care se arăta capabilă de o mai eficientă organizare, trecîndu-se de la etapa spectacolului muzical întîmplător la instituţionalizarea unei asemenea practici cultural-educative. Notabil este şi accentul care s-a pus pe ideea pregătirii unor prelegeri şi a înfiripării bibliotecii societăţii, cu rol de deschidere spre dezideratul luminării poporului.

Societatea corală din Girişu Negru a iniţiat, chiar din primăvara anului înfiinţării ei, o manifestare culturală neobişnuită în părţile sud-vestice ale Bihorului. Este vorba de concertul susţinut la 22 aprilie 1889, în programul căruia

[13] Arh. st. Oradea, fond Episcopia ortodoxă Oradea. dos 205, f. 3.
[14] *Ibidem.*
[15] *Ibidem.*
[16] *Ibidem.*
[17] *Ibidem.*
[18] *Ibidem.*
[19] *Ibidem*, f. 4.
[20] *Ibidem*, f. 2.
[21] *Ibidem*, f. 1.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

figurau nu numai piese corale, ci și declamații, conform unei orientări ce se făcea evidentă și în preocupările altor asociații românești transilvănene cu profil cultural patriotic. Se încerca, într-o manieră care asigura o sporită eficacitate contactului cu sătenii și intelectualii din așezare, precum și din împrejurimi, să se concretizeze prevederile statutare cu privire la finalitatea urmărită de societate. Cu prilejul amintit au fost recitate poeziile *Căpitanul Romano* și *Peneș Curcanul* de V. Alecsandri, precum și balada *Toma Alimoș*. Corul societății a interpretat melodiile *Cîntecul străinătății*, *La arme* și *Trecerea*, acestea două din urmă evocînd evenimentele din timpul războiului pentru cucerirea independenței de stat a României. De notat și faptul că George Pantea a cîntat melodia *Cîtu-i țara* iar Szepesy Istvan a executat la violoncel arii din operetele *Stenchen* și *Czigány Báro*. Concertul a fost urmat, după un obicei larg răspîndit, de o „cină comună" și joc [22]. Dintr-o referință de presă aflăm opinia participanților la acest concert, care ar fi avut „o programă aleasă și bine executată, spre deplina mulțumire a publicului"[23]. Din cei prezenți, un număr de 30 de persoane (învățători, preoți, notari ș.a.) a „contribuit pentru fondul corului de plugari"[24] din Girișu Negru cu suma de 38 florini și 60 creițari (donatorii erau din Belfir, Husasău, Lazuri de Beiuș, Betfia, Tulca, Tăut, Berechiu și Girișu Negru), împrejurare ce atestă interesul arătat de intelectualii români de la sate pentru consolidarea societății corale recent constituite. Societatea avea realmente nevoie de un asemenea gest de înțelegere și solidaritate, pentru a continua, cu bune rezultate, activitatea de emancipare culturală a localnicilor și cea de întărire a coeziunii naționale, extrem de importantă în vremile de restriște ale dominației străine.

În vara anului următor, la 2 iunie, corul „plugarilor români" din Girișu Negru a prezentat un nou concert, al cărui program conținea momente literare (declamații: *Mai am un singur dor* de M. Eminescu, *Sergentul Florea rănit* de Leon, *A fülemile* de J. Arany, *Din iarnă* de Lucreția Suciu-Rudow, *Frații Jderi* și *Păunașul codrilor* de V. Alecsandri, *Cînt de carnaval* de I. Grozescu și *Mátyás anyja* de J. Arany [25]) și muzicale (piese corale: *Văzut-am lumina*, terțet de Vorobchievici, *Din șezătoare* de I. Vidu [26], *Sunt fecior zdravăn* și *Horă maghiară* [27]; piese solistice vocale: *Arde-n foc*, melodie cîntată de G. Ilaș și F. Bulc, *Doină păcurărească*, cîntată de G. Pantea [28]). La programul artistic s-au adăugat cuvîntările de „deschidere" și de „închidere" rostite de Petru Sîrbu, dirijoru corului. Concertul a fost găzduit de școala din așezare, venitul obținut fiind „menit pentru fondul corului"[29]. Nu am depistat alte informații despre acest concert, care trebuie să fi avut neîndoielnic un ecou important în viața localității. Nu dispunem de date nici despre activitatea din anii 1891 și 1892 cînd, probabil, au mai fost organizate manifestări similare.

Revista *Familia* din Oradea făcea cunoscut faptul că la 27 august 1893 urma să se desfășoare, în „sala școlii" din Girișu Negru, un concert al corului „plugarilor români"[30] din localitate. Programul concertului era alcătuit după aceleași criterii, vizînd o varietate de lucrări care să rețină atenția publicului. Menționăm din cuprinsul programului monologul *Adam și Eva* (tradus din limba franceză și interpretat de Teodor Daul, învățător în Șomoșcheșiu), recitările de poezii *(Ștefăniță Vodă* de V. Alecsandri, *Poveste* de Lucreția Suciu-Rudow, *Sila* de C. Bolliac, *Clopotul* de Mentovics Ferenc), melodiile cîntate de corul mixt *(Știi tu* și *Frunzuliță)* și solistic (doina *De cînd* [31]*)*. Fondul societății a fost „întregit" — de zeci de persoane care au luat parte la concert și au achitat anumite taxe — cu aproape 25 de florini (venit net), astfel că societatea dispunea, la data respectivă, de 50 de florini [32]. Totodată, conducerea societății a adresat mulțumiri publice — prin intermediul presei timpului — „tuturor acelor ⟨...⟩ cari au contribuit cu donare de opuri pentru bibliotecă"[33]. Biblioteca societății, constituită atunci din 28 „opuri", a fost înzestrată cu cărți de valoare de următorii donatori: Lucreția Suciu-Rudow (din Ucuriș-Bihor), Bartolomeu Baiulescu (din Brașov), I. Negruț (din Gherla), Librăria „Ciurcu" și Tipografia Alexi [34]. Este cert, deci, faptul că în anul 1893 societatea corală din Girișu Negru dispunea de o bibliotecă proprie și de o sumă modestă ca bază materială pentru continuarea activităților sale. Fondul societății era în 1898 de numai 96 florini [35], ceea ce demonstrează că mijloacele materiale se adunau cu mare dificultate, datorită îndeosebi posibilităților reduse ale țăranilor și intelectualilor români din aceste părți.

Din sursele documentare la care am apelat rezultă, așadar, că în Girișu Negru s-a întemeiat, în mod sigur, în anul 1888, o societate muzicală care a funcționat cu certitudine pînă în 1898, deci mai mult de un deceniu, devenind un factor

[22] *Cor de plugari în Biharia*, în *Familia*, nr. 20, 1889, p. 239.

[23] *Noul cor de plugari*, în *Biserica și școala*, nr. 20, 1889, p. 159.

[24] *Ibidem*.

[25] *Corul plugarilor din F. Ghiriș*, în *Familia*, nr. 19, 1890, p. 225.

[26] Aceste piese au fost interpretate de „corul mixt" al societății.

[27] Cîntate de „corul plugarilor", adică de corul bărbătesc al societății.

[28] *Corul vocal*, în *Biserica și școala*, nr. 19, 1890, p. 152.

[29] *Ibidem*.

[30] *Concert în F. Giriș*, în *Familia*, nr. 33, 1893, p. 393.

[31] *Ibidem*. Au mai fost recitate poeziile: *Copila română* de Iosif Vulcan, *Rugămintea din urmă* de G. Coșbuc și *Barza sclavă* de Arany János.

[32] *Dare de seamă și mulțămită publică*, în *Biserica și școala*, nr. 36, 1893, p. 287.

[33] *Ibidem*.

[34] *Ibidem*.

[35] *Fapte frumoase*, în *Biserica și școala*, nr. 8, 1898, p. 61.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

eficient al cultivării muzicii și poeziei patriotice, al configurării unor tradiții spirituale de nivel înalt, care se înscriu în peisajul realizărilor culturale bihorene de la finele secolului trecut.

Ideea organizării de formații corale rurale a fost discutată și în cadrul conferințelor învățătorești, încercîndu-se astfel o convergență de eforturi. Cu prilejul conferinței învățătorilor români din inspectoratul școlar Tinca, desfășurată la Cefa în 20 noiembrie 1890, s-a luat decizia de a se activa mișcarea de înființare a corurilor pentru care erau deja redactate și aprobate (din 22 septembrie 1886) statutele ce trebuiau doar aduse „în consonanță cu regulamentul"[36] autorităților consistoriale din Oradea. Conferința din 24 noiembrie 1890 a învățătorilor din inspectoratul Beiușului a pus accent pe ideea pregătirii elevilor în direcția unei temeinice activități corale, deoarece numai după ce această etapă va fi depășită „poporul ⟨locuitorii din așezare — n.n.⟩ și tinerii din comună vor îmbrățișa cîntările și în acest mod continuîndu-se se pot forma în toate comunele coruri vocale"[37]. Învățătorii din inspectoratul școlar al Peșteșului apreciau, în dezbaterea lor din 24 noiembrie 1890, că pentru a se putea pronunța asupra problemei întemeierii de formații corale este necesar să fie cunoscută „mai din temei poziția culturală, morală și materială"[38] a satelor, fiindcă asemenea inițiative vor avea condiții propice de aplicare numai acolo unde există premisele materiale și spirituale. Este evident deci interesul arătat și de conferințele învățătorilor — care erau forme de activitate metodico-pedagogică — pentru sporirea considerabilă a numărului cororilor sătești, idee pentru care va acționa și Reuniunea învățătorilor români din Bihor, începînd cu anul 1891 cînd a intrat în legalitate. De altfel, într-un articol, se făcea următoarea constatare: „Aflăm, cu bucurie, că *și în satele noastre din Biharia s-a pornit un curent pentru formare de coruri vocale în popor* (subl.n.)"[39]. Ca o consecință firească a acestei realități apărea necesitatea unei serioase și competente pregătiri a învățătorilor pentru a putea practica, cu eficiența scontată, misiunea de dirijori ai noilor coruri. Faptul reiese și dintr-un anunț publicat în *Familia* de Avram Igna, învățător în Săbolciu: „mai mulți învățători din părțile acele ⟨ale Săbolciului și Alesdului — n.n.⟩ vreu să angajeze cu plată un instruitor de coruri vocale pe un timp de 5—6 săptămîni în vara"[40] anului 1895.

Din documentele care s-au păstrat, ele oferind fără îndoială o informație fragmentară, desprindem unele date utile, cum sînt cele referitoare la faptul că în patru din cele șase inspectorate școlare activau în 1899 un număr de 16 formații corale[41] ale învățătorilor români de confesiune ortodoxă, aceeași situație menținîndu-se și în anul 1900[42]. Așadar, putem afirma că, la finele secolului trecut fiinţau în Bihor 16 formații corale (fără însă a putea preciza localitățile), ca rezultat al unor strădanii de un deceniu și jumătate, în temeiul cărora s-a configurat etapa inițială a mișcării corale românești în nord-vestul țării noastre.

VIOREL FAUR

[36] Arh. st. Oradea, fond Episcopia ortodoxă Oradea, dos. 207, f. 166.
[37] *Ibidem*, f. 160.
[38] *Ibident*, f. 141.
[39] *Familia*, nr. 24, 1895, p. 286.
[40] *Ibidem*.
[41] *Protocol despre ședințele sinodului...*, Arad, 1900, p. 170—173.
[42] *Ibidem*, 1901, p. 148—151.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

CENTENARUL ENESCU PE MERIDIANELE GLOBULUI

Centenarul Enescu a marcat, pe plan internațional, poate cea mai amplă și substanțială manifestare culturală românească de după cel de-al doilea război mondial. Practic, nici un continent nu a rămas străin de un concert Enescu, o expoziție documentară, o transmisie de radio și televiziune, un film, un articol în presa locală. Încă o dată, rolul sărbătoririlor UNESCO se dovedește hotărîtor în impunerea personalităților naționale care au adus un aport esențial la cultura mondială.

1 ACȚIUNI ROMÂNEȘTI PESTE HOTARE

Aportul forurilor oficiale (Consiliul culturii și educației socialiste, Uniunea compozitorilor, Radioteleviziunea română, Institutul relațiilor culturale cu străinătatea, Asociația „România" etc.), precum și al compozitorilor, muzicologilor și interpreților noștri la organizarea manifestărilor științifice și artistice dedicate lui George Enescu a fost determinant în succesul internațional. Astfel, s-au organizat simpozioane, conferințe, mese rotunde cu participarea muzicienilor Vasile Tomescu, Octavian Lazăr Cosma, George Manoliu, Ovidiu Varga, Viorel Cosma, Titus Moisescu, Aurora Jenei, Elena Zottoviceanu, Eugen Pricope ș.a., în Franța, Austria, Norvegia, Italia, Spania, Bulgaria, U.R.S.S. etc. De asemenea, o serie de ambasadori, consilieri culturali, atașați comerciali, consuli ai ambasadelor române au susținut conferințe pe baza materialelor documentare expediate prin Ministerul Afacerilor Externe în Japonia, Brazilia, Norvegia, Finlanda, Mexic, Argentina, Australia, Franța, Austria, Italia, U.R.S.S., Ungaria, Iugoslavia, Polonia, R. D. Germană, Anglia, S.U.A. ș.a.

De certă eficiență s-au bucurat publicațiile în limbi străine redactate de Cornel Țăranu *(Enescu în conștiința prezentului)*, Grigore Constantinescu *(George Enescu)*, Viorel Cosma *(Scrisori Enescu*, vol. II), precum și revistele *Revue roumaine*, *Tribuna României*, *La Roumanie d'aujourd'hui* (numerele festive dedicate exclusiv lui George Enescu). La Rouen de pildă, buletinul *Le Pionnier* (1981) menționează că întregul număr dedicat lui George Enescu s-a realizat pe baza publicațiilor citate mai sus.

De asemenea, un mare număr de ziare și reviste străine au preluat articole semnate de Zeno Vancea (Brazilia), Gheorghe Firca (Belgia), Viorel Cosma (Austria, Anglia), Cristian Petrescu (R. F. Germania) ș.a. Trebuie precizat, însă, că au lipsit studiile de specialitate asupra creației enesciene. Regretabil ni se pare faptul că nu am interceptat nici un articol reprodus după revista *Muzica*, așa cum se întîmplă de regulă cu alte publicații similare din țările socialiste (de pildă extrem de multe periodice americane, elvețiene și germane au publicat materiale despre Bartók, preluînd articole din revista *Muszika* din Budapesta).

Un aport substanțial la manifestările centenarului Enescu peste hotare l-au adus formațiile, ansamblurile și soliștii români atît cei trimiși prin ARIA sau Consiliul culturii, cît și muzicienii noștri stabiliți în străinătate. De mare succes s-au bucurat de pildă, concertele Cvartetului *Vocea* din Iași și formației *Ars Nova* din Cluj-Napoca, ansamblului liric cu opera *Oedip*, condus de Mihai Brediceanu, precum și concertele și recitalurile susținute de violonistul Ion Voicu, cîntărețul Dan Iordăchescu, pianiștii Valentin Gheorghiu și Dan Grigore, Aurora Jenei, dirijorii Ion Baciu, Horia Andreescu și Mădălin Voicu, în America de sud, Elveția, R. F. Germania, Italia, R. D. Germană, U.R.S.S. ș.a. Un eșec a reprezentat însă, turneul Operei române cu *Oedip* La Festivalul de la Lausanne, presa elvețiană manifestînd substanțiale rezerve asupra montării, soliștilor și, mai ales, baletului.

Studioul *Alexandru Sahia* a realizat un film documentar *(Dimensiuni enesciene* de Paul Orza), iar Studioul Anima—Film un diafilm *(George Enescu* de Viorel Cosma) pe care le-au difuzat larg în Europa, America de Sud, Africa, Australia, Asia și America de Nord.

Deși ar părea paradoxal, totuși succesul cel mai consistent de-a lungul anului 1981 l-a înregistrat *Expoziția documentară* itinerantă „George Enescu" realizată de Consiliul culturii și educației socialiste. Aproape că nu există ziar străin care să nu menționeze succesul de public al acestei expoziții (din păcate, mult prea săracă și lipsită de atractivitate prin prezentarea de imagini numai alb-negru).

STUDII ȘI CERCETĂRI DE IST. ART., SERIA TEATRU, MUZICĂ, CINEMATOGRAFIE, T. 29, P. 87–92, BUCUREȘTI, 1982

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

2 ACȚIUNI STRĂINE PESTE HOTARE

Departe de a putea surprinde cu exactitate totalitatea manifestărilor Enescu din străinătate, socotim totuși că principalele acțiuni vor fi semnalate, spre a desprinde o serie de concluzii necesare aprecierii cît mai judicioase a felului în care creația muzicianului român a pătruns în conștiința universală în anul centenarului nașterii sale.

Socotim că numai simpla interpretare a muzicii lui George Enescu nu este suficientă în etapa actuală, susținerea creației prin articole, studii (publicate în presă), simpozioane, conferințe, mese rotunde, fiind absolut necesară. Iată de ce, organizarea unor concerte — precedate de conferințe — au obținut un real succes. În acest sens, Miron Grindea în Anglia și Elveția, Yehudi Menuhin în Elveția, au prefațat unele recitaluri și concerte extraordinare. De asemenea, la Paris și Marsilia, la Roma și Napoli, muzicologi români au participat la manifestări științifice mixte cu muzicologi și cercetători străini. În S.U.A. a luat ființă *George Enescu Society*, sub președinția lui Yehudi Menuhin, vicepreședinții fiind Mihai Brediceanu și Sergiu Comissiona, printre membrii comitetului director numărîndu-se muzicieni de prestigiu ca Aron Copland, Eugene Ormandy, William Schuman, Mstislav Rostropovici, Lory Wallfisch, Marie di Bonaventura ș.a. Această asociație continuă să-și desfășoare activitatea și în prezent.

Este interesant de reținut faptul că numeroși muzicologi și cercetători străini au susținut prezentări de concerte, de discuri și diferite alte manifestări Enescu în Italia, Japonia, Ungaria, U.R.S.S., Franța, Elveția, Mexic, S.U.A., Anglia, Brazilia, Argentina, India, Egipt, Israel, Cehoslovacia, R. F. Germania, Spania, R. D. Germană etc. Merită a fi subliniat amănuntul că printre conferențiarii străini s-au numărat și o serie de invitați la Simpozionul de muzicologie „George Enescu" de la București (Siegfried Boris, Alain Paris, Roman Vlad, Marie Claire Le Moine-Mussat).

Dacă anul 1981 nu a înregistrat nici o carte străină dedicată lui George Enescu, în schimb, o serie de publicații au consacrat numere integrale compozitorului nostru. Vom cita, de pildă, revista *Adam* din Londra și *Le Pionnier* din Rouen. Prețioase însemnări despre pedagogul Enescu au apărut în volumele de amintiri semnate de Yehudi Menuhin (volumul II) și Ivry Gitlis *(L'ame et la corde)*. Studii de sinteză și de estetică au publicat revistele *Musica* din Kassel și *The Stran* din Londra, iar o retrospectivă asupra Festivalului internațional *George Enescu* semnată de Irving Lowens a văzut lumina tiparului în *The Newa Opera*.

Peste 100 de articole, note și însemnări despre viața și opera lui George Enescu a publicat presa cotidiană și periodicele de cultură din toate continentele, majoritatea materialelor marcînd ziua de naștere a compozitorului (7/19 august 1981). Astfel, s-au remarcat articolele din U.R.S.S., R. D. Germană, Franța, Elveția, Italia, Spania, Mexic, S.U.A., Japonia, India, Israel, Bulgaria, Cehoslovacia, Argentina, Brazilia, Chile, Indonezia, Austria, R. F. Germania, Canada, Ungaria, Finlanda, Norvegia, Belgia etc. Cele mai multe articole au inclus fotografii, facsimile de pe documente și manuscrise muzicale, desene și caricaturi. Turneele din Elveția ale operei *Oedip* cu cele două versiuni — în românește și în franțuzește — au provocat o avalanșă de articole (în numai două luni, peste 50 de titluri), unele cu prețioase date inedite asupra lui Enescu.

Un loc aparte în cadrul manifestărilor artistice și a concertelor simfonice și camerale l-a deținut creația marelui nostru compozitor. Momente de neuitat au marcat o serie de formații și soliști străini în cadrul festivalurilor internaționale de la Lucerna, Lausanne, Gastaad și zilelor muzicale din Berlin—West. Orchestre simfonice din S.U.A., U.R.S.S., Franța, Italia, Ungaria, R. D. Germană, Argentina, Peru, Brazilia etc. au interpretat lucrări de George Enescu. Fără a străluci prin varietate și diversitate, repertoriul prezentat de interpreți străini a cuprins *Rapsodiile române nr. 1 și nr. 2*, *Suita nr. 1 pentru orchestră*, *Octetul de coarde*, *Cvartetul cu pian*, *op. 30 nr. 2*, sonatele *nr. 1 pentru pian*, *nr. 2 pentru violoncel*, *nr. 3 pentru vioară și pian*, *Toccata* din *Suita în stil vechi op. 10*, liedurile pe versuri de Clement Marot, Fernand Gregh, Carmen Sylva. Printre cei mai de seamă interpreți s-au aflat dirijorii Horst Stein și Rudolf Baumgartner, violoniștii Yehudi Menuhin și Uto Ughi, mezzosoprana Christa Zottl, pianiștii Mieczyslav Horszovschi, Aron Kopelent, Aldo Tramma, Monique Hass, Paul Cokert, formațiile *Neuer Zürcher Quartett*, *Das rumänische Quartett*, *Octetul din Gastaad*, *Schweizerisches Festspielorchester* din Lucerna, Orchestra simfonică a Teatrului Colón din Buenos Aires, Orchestra *Lamoureaux* din Paris etc. O prețioasă contribuție la manifestările Enescu de peste hotare a fost adusă de o serie de muzicieni români ca Viorica Cortez, Lory Walfisch, Sergiu Comissiona, Marius Constant, Radu Aldulescu, Șerban Lupu, Mirel Iancovici, Vladimir Mendelsohn, Cristian Petrescu, Eugen Sîrbu, Iulia Varadi, Erich Bergel, Radu Lupu ș.a.

Audiții pe discuri ale casei *Electrecord*, adesea însoțite de prezentări ale muzicii lui Enescu, au susținut o serie de cercetători străini la Muzeul „Sibelina" (Finlanda), *Casa discului* (Italia), Academia de muzică din Graz, precum și la diferite universități americane.

Merită a fi semnalate și unele expoziții documentare cu materiale inedite aflate în colecții particulare din străinătate, la loc de frunte situîndu-se expoziția „Walter Labhart" din Elveția (scrisori autografe, afișe și programe,

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

partituri princeps cu autografe enesciene). Dintre discurile apărute în anul centenarului, amintim pe cel editat de firma DECCA (*Rapsodia română nr. 1*), cu *Detroit Symphony Orchestra* dirijată de Antal Dorati. Nu putem trece cu vederea apariția unei lucrări de Rudolf Baumgartner, intitulată *Metamorfoze*, o prelucrare pentru orchestră de cameră a *Octetului* de George Enescu, prezentată în primă audiție la Festivalul internațional de la Lucerna.

Ce concluzii se pot trage de pe urma manifestărilor și publicațiilor de peste hotare din timpul centenarului?

— Locul compozitorului român în peisajul artei universale contemporane a fost conturat mai substanțial ca oricînd în trecut;

— George Enescu este recunoscut printre marii șefi moderni de școală națională, mulți cercetători situîndu-l alături de Bartók, Sibelius, Stravinski, De Falla;

— Tot mai numeroși exegeți remarcă coloritul folcloristic și „balcanic" al muzicii lui Enescu; persistă încă confuzia în privința surselor de inspirație populară ale lui Enescu, cea mai frecventă fiind aceea care se face între muzica lăutărească și muzica țigănească;

— Comparațiile cu Bartók, Richard Strauss, Honegger, Milhaud și Stravinski (mai ales, privitoare la partitura *Oedip*) îl dezavantajează pe compozitorul român, nu puțini socotindu-l pe Enescu tributar acestor maeștri ai secolului al XX-lea;

— Centenarul nașterii lui George Enescu a declanșat publicarea unor prețioase amintiri ale foștilor discipoli, a dezvăluit nume noi de elevi ai maestrului (Ljerko Spiller — Argentina, Uto Ughi — Italia etc.), a inspirat poeți străini ce i-au dedicat versuri (Nina Notheaux, Franța) și, mai ales, a dezvăluit numeroase documente inedite (scrisori, acte, lucrări etc.). Întregul material merită a fi studiat cu atenție de către muzicologia noastră

Se poate, așadar, aprecia că centenarul Enescu peste hotare a marcat un moment de cotitură către definitiva consacrare a marelui muzician în context universal. Poate că o viitoare politică de susținere internațională a moșternirii lui Enescu se impune cu precădere, valorificîndu-se la maximum forțele muzicale interpretative, pe de o parte și, pe de altă parte, sursele documentare, prin noi investigații în arhivele de peste hotare.

VIOREL COSMA

STRATFORD-UPON-AVON, 1981

Sediul „Festivalului internațional Shakespeare" este considerat de aproape două decenii drept unul dintre cele mai prestigioase locuri destinate întîlnirilor teatrale dedicate marelui dramaturg, întîlniri care, în lume, depășesc numărul de treizeci numai în acest an calendaristic. Vitalitatea acestor manifestări care întrunesc oameni de teatru, istorici, critici, artiști provine din autoritatea organizatorilor americani și britanici și din elasticitatea formulei care îngăduie participări de pretutindeni, prezențe celebre alături de altele care și-au dobîndit ulterior faima.

Prin urmare, anul acesta Royal Shakespeare Company invită pentru prima dată pe tînărul regizor Ron Daniels și o foarte tînără scenografă, Maria Björnson, să-și încerce măiestria cu una din cele mai dificile piese ale repertoriului permanent, *Visul unei nopți de vară*. Temerar act din partea lui Ron Daniels să-și facă debutul internațional tocmai cu „Visul", după o perioadă de peste un deceniu în care spectacolul lui Brook din anii '70 a constituit un imens handicap pentru realizatorii de mai tîrziu. Cine a avut șansa să-l vadă — un imens spațiu alb în care praful tradiției feerice încrustat în scriitura textului era îndepărtat de o strălucitoare demonstrație de carnaval acrobatic — a înțeles că prin scamatorie și acrobație ridicate la rang de virtuozitate se încerca declanșarea pentru prima dată în istoria reprezentațiilor acestei piese, a șocului vizual, a eliberării fanteziei de solemnitatea cotidiană, cum însuși Theseu, unul dintre eroii piesei știa să accepte convenția din scena de „teatru în teatru" dintre Pyramus și Tisbe: „cei mai bun în genul acesta e jocul umbrelor și tot ce e rău nu mai este rău cînd s'amestecă fantazia".

Într-adevăr, „Visul" joacă mereu farse imaginației așa cum și imaginația a jucat, de-a lungul timpului, cele mai năstrușnice jocuri cu „Visul". Teatrul Restaurației, teatrul Victorian și Edwardian au adaptat, îndreptat și adăugat, încercînd, uneori cu ajutorul muzicii, să închipuie lumi noi în interiorul piesei sau pornind de la ea. Se pare însă că puține au fost experiențele mulțumitoare pînă în secolul nostru, cînd poezia shakesperiană a fost repusă definitiv în drepturile ei.

Pornind asemenea predecesorilor săi contemporani de la evidența textului, regizorul Ron Daniels ne amintește că „îndrăgostiții și nebunii — cum tot Theseu spune la un moment dat — au creierii înfierbîntați", iar pădurea de lîngă Atena, simplu pretext dramatic, nu ar fi altceva decît o familiară pădure englezească. Și de ce nu Arden din Warwickshire, unde, după un străvechi obicei, dacă un tînăr ar străbate-o să-i dovedească iubitei credința și bravura, ar putea avea, pe o noapte cețoasă,

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

stranii viziuni alimentate de o imaginaţie febrilă. Astfel, piesa devine un balet fascinant şi complicat, tensionat de sentimentele de dragoste capricioasă şi de ură nedisimulată sub imperiul visului care declanşează lanţul qui-pro-quo-urilor, orchestrate cu maliţiozitate şi nu fără un oarecare dispreţ celest de Oberon (Micke Gwilym), Titania (Juliet Stevenson) şi Puck (Joseph Marcell). Spectacolul nu ar fi rămas decît un joc de forme şi culori, de lumini şi umbre, o încîntătoare gratuitate, dacă regizorul nu şi-ar fi situat eroii într-un spaţiu istoric anume. Acţiunea se petrece în secolul trecut, în epoca victoriană, încît baletul graţios al paşilor şi abundenţa voalurilor transparente, a volanelor crem-untoase, a decorurilor de mucava cu nori pictaţi sugerînd un fast aristocratic în decrepitudine, îşi au o precisă motivare socială. Comportamentul rafinat se asociază gesturilor sănătoase ale micii burghezii în ascensiune şi meseriaşilor. Dacă Hermia (Jeane Carr) seamănă în actul întîi cu una din personajele picturii epocii, un fel de păpuşă vie şi delicată, în actul doi devine o provincială nurlie şi guralivă, cu pelerină şi nelipsita umbrelă de ploaie, un fel de mică sălbăticiune apărîndu-şi cu înverşunare dragostea. Invective, ţipete ascuţite, fuste ridicate, ghionturi şi pumni administraţi deopotrivă rivalei, un fel de floare plăpîndă şi obosită (Harriet Walter), dar şi celor doi îndrăgostiţi, fac parte din strategia eroinei, care izbuteşte, după o imensă cheltuială de energie, să destrame transa erotică a celor trei parteneri. Este un spectacol de virtuozitate în care regizorul şi interpreţii se situează faţă de lumea întruchipată cu detaşare şi o nedisimulată ironie.

Nu sîntem deci prinşi în ţesătura fragilă a unui basm cu personaje fără identitate, ne aflăm, după cum remarca cineva cu umor, într-o pădure englezească cu păienjeni, şerpi, lilieci şi un încîntător măgar domesticit. Pentru a nu crea însă o discrepanţă faţă de autenticitatea propusă, regizorul rezolvă partea fantastică a textului făcînd apel la „pictorul shakesperian" Henry Füssly. Astfel că spiriduşii din Arden devin mici prezenţe fantasmagorice, plăsmuite de o imaginaţie grotescă, închipuiri însă fragile, aproape miniaturale, întruchipate de marionete, încît atmosfera de coşmar pe care o regăsim în tabloul pictorului previctorian se reduce în scenă la proporţiile unui vis puţin terifiant, puţin amuzant, pe care orice fiinţă omenească îl poate avea atunci cînd pentru un moment „raţiunea doarme". Este o ipoteză posibilă, o nouă variantă scenică a cărei fidelitate faţă de originalul lui Shakespeare trebuie recunoscută nu numai în raport cu exacta reproducere a piesei, ci mai ales în efortul de întreţinere a clasicităţii acesteia printr-o inedită plasare în timpul şi spaţiul istoriei.

Situat la polul opus prin simplitatea mijloacelor, cu „Visul unei nopţi de iarnă" (regia Ronald Eyre, scenografia Chris Dyre) ne aflăm în schimb în plină feerie. Cel puţin din punct de vedere vizual, datorită sobrietăţii stilistice a costumelor şi decorurilor care elimină împestriţarea de tonuri pentru o mai mare puritate stilistică, pentru nuanţele pastelate şi rafinate, care învăluie ca într-un abur transparent istoria tristă, dar fericit încheiată a dragostei regelui Leontes (Patrick Stewart) pentru prinţesa Hermiona (Gemma Jones). Interpreţii au avut de înfruntat pe de o parte riscurile comparaţiei cu alte compoziţii de prestigiu, dar mai ales dificultatea asimilării punctului de vedere regizoral, care-şi antrenează actorii într-un joc amăgitor de „teatru în teatru". Hermiona se supune autorităţii stăpînului şi soţului ei identificîndu-se rolului de victimă a unei pretinse greşeli cu un zîmbet şi o resemnare senină ce anticipează happy-end-ul, în timp ce Perdita (Leonie Mellinger) joacă rolul fiicei de păstor cu toate atributele fizicului şi comportamentului princiar, pînă cînd farsa ţesută cu delicateţe, un fel de joc comic cu melancolice reverberaţii în jurul lui Leontes, singurul personaj care trăieşte autentic drama trădării, îl fac să-şi descopere gelozia şi eroarea, să înţeleagă deosebirea dintre iluzie şi realitate.

Nu întîmplător pe scena spaţioasă şi confortabilă a teatrului de pe malurile rîului Avon spectatorilor li se propune din repertoriul shakespearian „Visul unei nopţi de vară" şi „Visul unei nopţi de iarnă". Subintitulîndu-şi festivalul din acest an „Shakespeare, un om de teatru" iniţiatorii îşi invită participanţii [1] la situarea operei marelui dramaturg atît în timpul şi spaţiul istoriei teatrului englez cît şi al altor naţiuni, un festival închinat deci progresului artei, prieteniei şi păcii popoarelor, o demonstraţie a faptului că nu numai teatrul politic îşi poate asuma misiunea de a transmite protestul în faţa autodistrugerii şi înstrăinării care ameninţă în prezent raporturile dintre oameni. Acelaşi mesaj şi l-a asumat şi recitalul intitulat „William cuceritorul", o celebrare a lui Shakespeare, a lumii în care a trăit şi a celei pe care a creat-o, a universalităţii şi accesibilităţii operei sale în toate timpurile şi pe întreg globul, susţinut de o distribuţie în care au evoluat cu sobrietate şi distincţie John Gielgud, Barbara Leight-Hunt, Richard Pasco şi Robert Spencer, ultimul, interpret şi autor al muzicii.

Şi tot acum, la Stratford, spectacolul de la teatrul „The Other Place", cu „Gemenii rivali" de George Farquhar (regia John Caird, scenografia Ultz), s-a remarcat prin vioiciunea interpretării plină de haz şi vervă (Jeane Carr, Micke Gwilym, Miriam Karlin, Simon Templeman, Harriet Walter, Ronan Wilmot).

[1] În bogatul program al festivalului, teatrul ţărilor socialiste a avut un spaţiu anume destinat. În cadrul seminarului aflat sub acest generic am susţinut comunicarea „Shakespeare in Romania". Cele mai reprezentative spectacole shakespeariene au constituit argumentele unei succinte prezentări a evoluţiei artei scenice şi interpretative din a doua jumătate a secolului trecut pînă în prezent.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

„Nora" de Ibsen (regia Adrian Mable) a oferit eroinei sale, interpretată de cunoscuta actriță a teatrului și filmului britanic Cheril Campbell, o fascinantă demonstrație de inteligență și mobilitate, izbutind să comunice nu numai propria neliniște, ci și fluxul tragic ibsenian, debusolarea și maladia sufletelor, închistarea și absurditatea unei lumi în decădere morală.

În sfîrșit, „Misterele" jucate de un colectiv profesionist din Belgrad în ruinele catedralei din Coventry, întruchipînd plastic închipuiri și fantasme ale evului mediu, rămîne o demonstrație singulară în această toamnă a formulei preconizată de Grotowski a „actorului în libertate".

În anchetele și dialogurile publicate de revistele de specialitate londoneze se constată că în teatrul englez experimentul începe să se diminueze. Rămîne edificator faptul că inițiatorii festivalului au acceptat „Misterele", excluzînd deliberat altele [2] din acest an teatral.

Fără să poată răspunde la întrebarea pe care și-a pus-o într-una din discuțiile seminariilor zilnice, cineva căuta să găsească o imediată explicație a fenomenului în îmbătrînirea festivalului sau în secătuirea imaginației unor realizatori, ca stare dominantă, desigur, pasageră, a teatrului în momentul de față. Preferința actuală însă pentru idei lizibile în timp și într-un spațiu socio-cultural, cît și propriul impuls al regizorilor de a-și pune mereu talentul la noi probe artistice în limitele unei „clasicități" solide și vitale se opun unor asemenea prognoze.

MEDEEA IONESCU

DIN VIAȚA ȘTIINȚIFICĂ A INSTITUTULUI DE ISTORIA ARTEI

Continuînd tradiția manifestărilor științifice de înaltă ținută, Institutul de istoria artei a găzduit joi 4 martie 1982 o sesiune științifică dedicată muzicii bizantine și românești de tradiție bizantină.

Desfășurată deopotrivă și sub egida Institutului de arte plastice „N. Grigorescu" ca și a Academiei de Științe Sociale și Politice sesiunea a marcat un moment semnificativ în viața culturală bucureșteană prin prezentarea pentru prima oară în acest cadru a rezultatelor cercetării unor domenii importante ale muzicii vechi.

În comunicarea „Imnul Acatist în manuscrisele muzicale din secolele XIV—XV" Adriana Șirli și-a propus să releve noi date, de importanță deosebită, legate de această creație imnografică bizantină unică prin dimensiunile și semnificația conținutului său poetic ,al cărei autor este faimosul imnograf din secolul al VI-lea Roman Melodul.

Deși cercetarea Imnului Acatist inițiată de Egon Wellesz a fost considerată încheiată cu mai bine de douăzeci de ani în urmă, prin transcrierea și comentarea manuscriselor de la Grotta Ferrata, ca singurele ce mai păstrează versiunile integrale ale imnului — Adriana Șirli ne comunică date inedite în urma descoperirii și investigării unor manuscrise de la Athos și Biblioteca Națională din Atena, în care a aflat de asemenea versiuni integrale sau parțiale ale imnului.

Aceste versiuni, spune autoarea, sînt colective, melodiile celor 24 de strofe și a proodei fiind compuse de diverși autori. Cu toate acestea Adriana Șirli reconstituie două versiuni unitare, de autor, cea a lui Ioan Glikys și cea a lui Ioan Kukuzel, urmînd printr-o minuțioasă muncă de arheologie muzicală să identifice și varianta lui Ioan Kladas, pe care tratatul teoretic din secolul al XV-lea al lui Manuel Hrisafes o menționează.

Comparînd versiunile secolelor XII—XIII cu cele ulterioare, Adriana Șirli remarcă exacerbarea tendinței de ornamentare melodică, desenul melodic de virtuozitate, pasajele cromatice, vocalizele, repetarea unor cuvinte ca și arhitectonica structurată mai ferm a strofelor. Aceste variante compuse pe noi coordonate stilistice — remarcă autoarea — au la bază însă un arhetip melodico-ritmic comun, fapt ce oferă posibilitatea cercetării estetice proprii compozitorilor bizantini și post-bizantini, în contextul schimbărilor unor elemente ale serviciului liturgic, a evoluției gustului în raport cu cîntările melismatice.

Autoarea își propune să supună aceluiași tip de cercetare și manuscrisele muzicale românești ce conțin Imnul Acatist pentru fundamentarea tezei continuității cîntărilor de tip bizantin din a doua jumătate a secolului al XVI-lea și pînă în secolul al XVIII-lea în țara noastră.

Comunicarea Hrisantei Petrescu „Relația text-formule melodico-ritmice în muzica bizantină și românească de tradiție bizantină" a lansat modelul unei cercetări menite să pună în evidență unele argumente în favoarea tezei continuității în timp și spațiu prin intermediul fenomenului de concordanță ce definește relațiile existente între textul generator și formulele melodico-ritmice. Pornind de la natura vibratorie a universului, de la marele

[2] De un interes deosebit s-au bucurat în festival și reluările filmate ale unor spectacole mai vechi, cum au fost *Antoniu și Cleopatra* și *Macbeth* în regia lui Trevor Nunn și Roman Polanski, *Richard al III-lea* reprezentat de compania Rustavelli din Georgia sovietică în regia lui Robert Sturua.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

sunet primordial pe care toate tradiţiile cosmogonice îl menţionează, de la secvenţa haos-cosmos-logos-melos legate prin aceeaşi unicitate a procesului vibrator, ca şi a stării de rezonanţă declanşată de vibraţia însăşi, autoarea propune un nou tip de cercetare a relaţiei dintre cei doi termeni text-muzică, aparent disjuncţi — dualitate ce tinde să se dizolve într-o sinteză integratorie — printr-o investigare de tip statistic a unor texte pilot (cu mare frecvenţă de apariţie) în planul diacronic, sincronic şi sincro-diacronic.

Stabilind nivelele la care se manifestă relaţia text-formule melodico-ritmice — nivelul semantic (raportul dintre conţinutul semantic al textului şi formulele melodice pe baza polarităţii expansiv depresiv) — nivelul sintactic (sintaxa propoziţiei şi a frazei; raporturile dintre variaţia contextului în care se află structurile sintactice şi poziţia formulelor) — nivelul morfologic (raporturile dintre funcţia morfologică a elementelor şi ipostazele originare sau variate ale formulelor melodice) — nivelul formantic, fonetic (raporturile dintre zonele de frecvenţă formantice specifice limbii române şi zonele de înălţimi utilizate în compunerea formulelor melodico-ritmice, autoarea a prefigurat cîteva dintre direcţiile viitoare ale cercetării legate pe acest model de analiză ce are ca scop descifrarea mecanismelor tipice prin intermediul cărora textul generează muzica şi muzica provoacă adaptarea textului, existenţa acestei procesualităţi constituind tocmai esenţa fenomenului de concordanţă, element de continuitate.

Finalul sesiunii ştiinţifice a fost marcat printr-o serie de discuţii elevate a căror notă relevantă a fost sublinierea meritelor celor două ample comunicări precum şi a direcţiilor importante pe care acestea le-au deschis în cercetarea muzicii vechi.

HRISANTA PETRESCU

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

RECENZII, NOTE DE LECTURĂ

ION SAVA,

Teatralitatea teatrului, București, Editura Eminescu, 1981, 444 p.

Se poate spune că dintre toți regizorii care au animat mișcarea teatrală românească în prima jumătate a secolului XX, creația lui Ion Sava, cu multiplele ei aspecte, a atras cel mai mult, neîndoielnic, cu îndreptățire; o monografie și numeroase studii i-au fost dedicate, editurile i-au tipărit un volum de texte dramatice, iar acum, o culegere substanțială, cvasicompletă, de articole și conferințe. De fapt, nu este doar o culegere din publicistica regizorului, așa cum n-a fost nici cealaltă reușită editorială, datorată tot lui Virgil Petrovici, cea care cuprindea „Îndreptarul de teatru" scris de Victor Ion Popa, dar și multe alte materiale deosebit de interesante. Formula editorială se păstrează, dar acest volum este mai bogat documentat în toate capitolele, mai complex în referințele pe care le stabilește pentru teatrul nostru din unghiul devenirii sale artistice. Cronologia activității teatrale a lui Sava nu este doar o simplă cronologie, ci tabloul elocvent al unei epoci de spectacol românesc; rezultatul muncii migăloase și tenace de cercetare a lui Virgil Petrovici, cronologia nu este doar o succesiune calendaristică de premiere ci, prin citatele de presă și notele sale, o adevărată istorie a tendințelor ideologice și estetice manifestate în arta noastră scenică sau în cronica de specialitate. Însăși evoluția sinuoasă, cu surprinzătoare disponibilități, a regizorului, cît și receptivitatea critică de care s-a bucurat de la începutul pînă la sfîrșitul carierei sale sînt elocvente. Față de această cronologie, însemnările memorialistice semnate de cei care l-au cunoscut — scriitori, actori, regizori, scenografi — evocă personalitatea lui Sava, inconfundabila sa vitalitate creatoare și totodată remarcă importanța sa perenă în dezvoltarea ulterioară a teatrului nostru. Scrise inteligent, adesea cu o ironie scăpărătoare, articolele și conferințele regizorului, judicios grupate tematic (*Teatrul în actualitate*, *teatrul în acțiune*, *Spectacologia*, *Regia modernă*, *Actorul*, *Masca*, *Scenografia*, *Oameni de teatru*) permit să constatăm amploarea și diversitatea preocupărilor sale profesionale, spiritul căutător, vehement, polemic ce l-a caracterizat întotdeauna, multitudinea propunerilor și proiectelor prin care voia nu numai să amelioreze, dar să schimbe radical posibilitățile artistice ale scenelor unde a lucrat, ca și situația de ansamblu a teatrului nostru. Postfața lui Virgil Petrovici contribuie cu observații pertinente și delimitări utile la relevarea personalității regizorului, în ceea ce-l definește calitativ, subliniindu-i febrilitatea inițiativelor, cu consecințe remarcabile în toate domeniile vieții teatrale, valoarea premergătoare a ideilor pe care le-a susținut, totdeauna bazat pe propria sa experiență scenică, dar și pe o convingătoare cultură.

Fără îndoială, volumul trebuie apreciat ca o nouă reușită, de prestigiu, atît a îngrijitorului său științific, cît și a editurii. Nu trebuie uitați însă ceilalți mari regizori animatori de odinioară — în primul rînd A. Davila, Soare Z. Soare, A. I. Maican — care ar merita, cît mai curînd, volume similare în aceeași colecție editorială.

ION CAZABAN

ION ZAMFIRESCU,

Teatrul european în secolul luminilor, București, Editura Eminescu, 1981, 304 p.

Teatrul european în secolul luminilor se cheamă ultima carte a profesorului Ion Zamfirescu, un excurs istoric și teatrologic, laborios elaborat și riguros construit — model de viziune, gîndire și inteligență românească într-un domeniu ce aparține universalității. Judecați de valoare științifică și culturală, decantate în timp, prind în focarul lor autori și opere dramatice, idei critice, poetici teatrale ce atestă circuitul unor atitudini înaintate,

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

progresiste, propulsoare de viaţă spirituală, efervescenţă, în Europa secolului al XVII-lea, laborator de istorie şi umanitate. Ion Zamfirescu, reputat specialist, istoric şi critic în materie de teatru la noi şi în lume, sistematizează în demersurile sale teoretice liniile generale de dezvoltare a fenomenului teatral, oferind imaginea globală ce învie o revolută cultură, în generoasă interpretare, aliată cu sensibilitate intelectuală de contaminat rafinament specific autorului. Sinteza teatrului european iluminist se clădeşte enciclopedic pe un plan sigur ce, indiferent de zona geografică culturală sau teritorii ale spiritualităţii teatrologice, are în vedere, într-o logică „carteziană", succesiunea problemelor sau a interogaţiilor eruditului, începînd de la conturul „pur" istoric al epocii, sub raportul climatului de spirit, pînă la geneza şi detaliile operelor clasice, de la autorii doctrinari pînă la comentariile critice, argumentate solid şi motivate cu experimentata artă a metodei „universitare" de fecundă investigaţie. Analizele şi judecăţile lui Ion Zamfirescu raportate fie la Voltaire, Goethe, Alfieri, fie la epocă şi doctrinari (Diderot, Lessing), fie la climatul literar general — conving prin convertirea faptelor istorice într-un comentariu lucid şi afectiv, urmînd a ni-l proiecta şi înfăţişa pe autorul savant : Ion Zamfirescu, ctitor modern de cultură filologică naţională şi comparativă. Alcătuirea şi logica interioară a cărţii, expozeul, într-o impecabilă abordare, multiformă, cimentată de spiritualitatea profesorului Ion Zamfirescu, articulaţiile ei, închegate definitiv prin „demonstraţia" aparent glacială, încălzite continuu în retorta înţelepciunii şi a emoţiei sale culturale — atestă toate acestea virtuţile unui poem didactic, simfonic reconfortant pentru reflecţie adîncă, ulterioară, stimulatoare în procesul dinamizant al culturii româneşti actuale.

Volumul *Teatrul european în secolul luminilor* închide şi deschide pilduitor tradiţia şi modernitatea „lecţiilor de literatură universală", dovedind cu patos academic actualitatea prelegerii, întru echilibru şi armonie, ca principală magistrală în cetatea universităţii româneşti contemporane.

Recenta carte de istoriografie teatrală universală, într-o riguroasă selecţie ce exprimă deopotrivă opţiuni filologice, culturologice şi simultan ideologice, proiectează personalitatea profesorului Ion Zamfirescu, marcată în timp de o tenace şi roduică activitate ştiinţifică, optimizată de concepţia umanistă activă, modernă şi contemporană în sfera istoriei, teoriei şi criticii fenomenului literar-dramatic. Deschiderea pluridisciplinară a investigaţiei ştiinţifice pune în valoare reflexivitatea complexă şi eficace a autorului în materie de filologie, ideologie literar-artistică, istorie, critică şi sociologie, dovedind astfel un spirit modern şi suplu în teritoriile culturii universale ce se cer fertilizate prin noi atitudini exploratoare. Sub acest raport sînt demne de menţionat consideraţiile lui Ion Zamfirescu care au în vedere judecăţi de valoare complexe. Determinarea socială a fenomenului literar-dramatic coincide cu încadrarea autorilor şi a operelor în mişcarea de idei a epocii, detectînd cu acest prilej „luminile" Iluminismului european şi aspectele absolutizante ale timpului istoric. Interpretările lui Ion Zamfirescu scot în evidenţă elementele de tradiţie culturală integrate într-o atitudine înnoitoare, benefică contemporaneităţii. Tentativele cercetării închid în cercul lor reflecţii culturale, morale şi estetice actuale ca opţiuni şi incitatoare acţiuni în posibilul şi necesarul proces de evaluare critică a literaturii universale, redimensionată pe fundamentele unor criterii axiologice angajate. Într-o perspectivă culturală ce impune un nou „halo" în zona sociologiei receptării de artă, *Teatrul european în secolul luminilor* reprezintă un model observabil şi demn în a stimula interesul istoricilor de artă. Densităţii ideilor, interpretării lor, integrării şi uneori superioarei detaşări olimpiane a cercetătorului de freamătul lor viu, li se adaugă stilul cărţii şi al cărturarului, vibraţia şi culoarea unui temperament neliniştit continuu, febril în interogaţii permanente şi sceptic în faţa soluţiilor precipitate. Transpare în retorica gravă a demersului critic, demitizat şi decorsetat de normele şi rigorile Catedrei, temperatura efortului de conceptualizare în elegante formule de academică expresie aticistă.

Valorile ştiinţifice şi stilistice ale cărţii ce panoramează veacul iluminismului european, investigaţia susceptibilă cordialelor polemici sub raportul unor teritorii geografice mai puţin sondate procură o lectură desfătătoare la al cărui capăt energica bucurie de a-l reîntîlni pe *Profesor* devine obsedantă.

ION TOBOŞARU

ION TOBOŞARU,

Introducere în estetica teatrului contemporan, Bucureşti, A.T.M., 1981, 102 p.

Domeniul controversat al esteticii s-a îmbogăţit cu o nouă şi valoroasă lucrare ce vine să consolideze ramura esteticilor particulare : *Introducere în estetica teatrului contemporan* a profesorului univ. dr. Ion Toboşaru, solidă şi nuanţată teorie a fenomenului teatral contemporan.

În continuarea preocupărilor sale constante privind semnificaţiile şi mutaţiile artei teatrale contemporane, Ion Toboşaru dovedeşte

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

spirit de pătrundere, fineţe analitică, optică novatoare. Arhitectonica edificiului conceput de esteticianul român pare a avea armonia frontonului clasic, fiecare dintre unghiuri aflîndu-se într-o relaţie de interdependenţă. Argumentele şi rigoarea demonstraţiilor pun în valoare mobilitatea unei impresionante culturi, permeabile simultan înnoirilor ce se produc în sfera creaţiei teatrului contemporan.

Capitolul consacrat esteticii artei actorului constituie, alături de valorosul studiu al lui Tudor Vianu, *Arta actorului*, un excurs critic pluridisciplinar de modernă viziune care continuă tradiţia generoasă a teatrologiei româneşti în sfera teoriei artei actorului. Originalitatea punctului de vedere, a modalităţilor de abordare, a îmbinării caracterului sintetic şi analitic sînt evidente.

„Critica criticii" din ultima parte a lucrării decupează, s-ar putea spune, în contextul criticii dramatice, acea parte foarte importantă care este (sau ar trebui să fie) cercetarea creaţiei actorului, propunînd şi o „tipologie" a criticii.

Prin virtuţile sale de conţinut, structură şi expresie, prin căldura vibrantă a pledoariei, volumul semnat de Ion Toboşaru aduce în sfera dezbaterilor actuale din domeniul esteticii o problematică vastă, contribuind original la elucidarea unor aspecte esenţiale cu privire la teoria creaţiei teatrale. În acest sens aportul lui Ion Toboşaru atestă erudiţia unui teatrolog exponenţial în sfera culturii teatrului contemporan.

IOANA MĂRGINEANU

ILEANA BERLOGEA,

Istoria teatrului universal. Antichitatea. Evul mediu. Renaşterea, Bucureşti, Editura didactică şi pedagogică, 1981, 311 p.

Cartea profesoarei Ileana Berlogea este opera unui erudit, al unui pedagog şi cercetător dăruit obiectului studiat, dezvăluind o profundă cunoaştere a teatrului în devenirea sa şi o vastă documentare.

Autoarea adoptă o optică integratoare asupra evoluţiei fenomenului teatral, fără a dezavantaja arta spectacolului şi urmărind cu rigoare evoluţia gîndirii filosofice şi teatrale.

Istoric de teatru cu o concepţie modernă asupra obiectului cercetat, Ileana Berlogea este interesată de elementele definitorii ale antichităţii orientale, ale ceremoniilor şi vechilor ritualuri.

Capitolul consacrat teatrului grec se remarcă prin analiză aprofundată, capacitate de nuanţare în caracterizarea unor capodopere, a trăsăturilor lor perene, a forţei de comunicare a unui mesaj transmis posterităţii.

Capitolul consacrat evului mediu, epocă pe care Ileana Berlogea a explorat-o într-o interesantă carte anterioară, *Teatrul medieval european*, izbuteşte să convingă, cu o argumentaţie elocventă, de autenticele valenţe teatrale ale unei epoci, considerate nu rareori săracă din acest punct de vedere.

Capitolul amplu dedicat teatrului Renaşterii dezvăluie complexitatea unei epoci de strălucire, zguduită însă de contradicţii dramatice.

Raportările la antichitate, din introducerea capitolului, precum şi sublinierea marilor înnoiri ale Renaşterii, ideile puse în circulaţie, permit abordarea problematicii propriu-zise a teatrului renascentist de pe o platformă teoretică limpede.

Anexele cărţii cuprind bine venite materiale, în fond indispensabile instrumente de lucru: I. Mic dicţionar de autori, II. Scurt istoric al teatrului oriental, III. Permanenţe şi prezenţe ale operelor şi motivelor clasice. Bibliografia selectivă bogată şi „la zi" completează o carte care se impune prin rigoarea cercetării, claritate şi coerenţă, dinamica şi varietatea ideilor. Cine se interesează de cele trei mari epoci din evoluţia teatrului universal: antichitatea, evul mediu şi Renaşterea, nu po te trece peste această carte.

IOANA MĂRGINEANU

FLORIAN POTRA,

Reconstruiri, Bucureşti, Editura Eminescu, 1981, (Colecţia „Masca")

În *Reconstruiri*, ultima care a lui Florian Potra, se adună eseuri şi scrieri de critică teatrală, atitudini şi gînduri incitante atît prin problematizarea culturii teatrale contemporane, cît şi prin adîncite consideraţii, complexe, pluridisciplinare în cercetarea şi studiul artelor spectacolului. „Reconstruiri"-le lui Florian Potra îi reproduc fizionomia spiritului continuu neliniştit de starea culturală a teatrului, ispitit oricînd să provoace la „duel polemic" de ele-

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

vaţie intelectuală pe un interlocutor, individ sau colectivitate, ce nu răspund cu fervoare autorului la frămîntatele probleme de conştiinţă estetică modernă.

Pe Florian Potra îl interesează asiduu creativitatea şi profesionalitatea în domeniul artelor spectacolului, energiile creative ale autorilor se construiesc şi zidesc spectacolul, fecunda imaginaţie prin care se convertesc elementele „statice" ale literaturii dramatice în dinamismul imaginilor scenice, modalităţile de migraţie ale literaturii în teatralitate de substanţă.

În reconfortantele sale consideraţii critice, Florian Potra exprimă opţiuni culturale ferme şi de altitudine, demonstrînd nerv ideologic în procesul de evaluare a dramaturgiei europene construite în spectacolul românesc sau în spectacolele teatrelor străine în turnee.

Critica de teatru în scrierile lui Florian Potra este instrumentată şi dinamizată implicit de întinsa cultură umanistă a esteticianului, căci din aparentele însemnări, cum modest le acuză autorul, rezultă durabile şi echilibrate evaluări critice, transpar principii de axiologie aplicată, pedante uneori prin eleganţa unei „belferice" inteligenţe, fortificante însă într-un cîmp de acţiune estetică ce reclamă valoarea, autenticele valori.

Sub raportul cultului pentru un sistem axiologic continuu articulat prin modernitatea reînnoirilor în sfera sensibilităţii contemporane — sînt demne de remarcat şi relevat consideraţiile lui Florian Potra în domeniul teatrului universal, note potenţate de cultura filologului aplicată în zona teatrologiei, după cum observaţiile cu privire la turneele teatrelor străine alcătuiesc fişe analitice utile pentru o posibilă panoramă istorică a spectacologiei contemporane a lumii europene.

Semnificative sînt în eseurile de critică analizele viguroase ale spectacolelor „varii", siguranţa criteriilor cu care operează autorul, supleţea interpretărilor, incertitudinile intelectuale, interogaţiile — fertilizante pentru menţinerea reflecţiei ca proces. Rimează toate acestea cu deschiderea pe care o prilejuieşte examinarea şi a altor forme de spectacol integrate în cinematograf, televiziune, radio. Florian Potra descifrează structura lor intimă, sugerînd benefice interferenţe, sinteze de superior sincretism. Exigenţa interioară a criticului se exprimă expresiv în subtilă ironie constructivă. Limbajul critic, efervescent, colorat, inventiv de cele mai multe ori, creează noi termeni de specialitate, elemente adjuvante, semantice, în determinarea coerentă a ideilor.

Prin inteligenţă teoretică şi cultură mobilă sînt motivate aserţiunile critice, este acoperit demersul teatrologic cu argumente logice. Contextual se descifrează în „scrierile" lui Florian Potra o neliniişte creatoare, sesizabilă în tentaţiile şi tentativele de revenire la obiect spre reexaminare şi spre reformulări critice concordante cu noi observaţii ce se coagulează în expresii tehnice şi reflexive readecvate.

Exerciţiul critic la obiect: spectacolul depăşeşte în *Reconstruiri* condiţia „criticii de teatru" şi evident, pe cea a „cronicii teatrale". Florian Potra reelaborează statutul acestor modalităţi de superioară şi specializată receptare, metodologia lor normativă şi enunţiativă, cultivînd incitanta polemică, într-un „demers" memoralistic ce atestă virtuţiile creativ-artistice ale criticii de artă.

„Reconstruiri"-le lui Florian Potra apar la „amiaza" energiilor sale scriitoriceşti şi ele reprezintă mărturia vie a unei cugetări superioare, de fină şi nuanţată supleţe intelectuală, ratificată de percutanta observaţie creatoare în domeniul studiului artelor spectacolului ce concentrează într-un eficace „summum" istoria şi teoria teatrului, topite cu priceperea unui de invidiat orfăurar.

ION TOBOŞARU

GHIZELA SULIŢEANU,

Folclor muzical din judeţul Brăila. Balada sau cîntecul bătrînesc,
Brăila — Bucureşti, Centrul de îndrumare a creaţiei populare şi a mişcării artistice de mase a judeţului Brăila, 1980, 752 p.

Lucrarea de faţă reprezintă una dintre cele mai importante şi impozante culegeri muzicale de folclor din ultimul timp cuprinzînd 112 melodii şi 137 de texte. Într-o perioadă cînd balada populară este ameninţată cu dispariţia, cercetătoarea Ghizela Suliţeanu a ştiut să adune cu multă grijă şi acribie ştiinţifică materialele dintr-un ţinut aflat la confluenţa a trei provincii româneşti (Muntenia, Moldova, Dobrogea). Lucrarea începe cu un amplu *Studiu introductiv*, căutînd să stabilească atît situaţia actuală a baladei populare româneşti în general, cît şi cea a baladei brăilene în special. Important este faptul că autoarea, deşi preia tipologia literară a baladei, aşa cum au fixat-o cercetători ca Al. Amzulescu şi A. Fochi, nu se opreşte la aceasta, ci caută să determine şi o tipologie *muzicală* a genului; de asemenea, se are în vedere şi *devenirea istorică* a baladei, confruntîndu-se atestările de astăzi ale diverselor cîntece bătrîneşti cu cele din repertoriul unor vechi informatori ai înaintaşilor cerce-

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

tării folclorice moderne (ca, de exemplu, repertoriul lui Petrea Crețul Șolcan, informatorul lui G. Dem. Teodorescu, sau cel al lui Fănică Radu din Silistraru, de la care a cules balade N. Păsculescu). În legătură și cu preocupările autoarei din teza sa de doctorat, *Psihologia folclorului muzical*, se iau în considerație și problemele legate de „factorul uman ca practicant și auditoriu de balade", dezbătîndu-se și problema, încă insuficient clarificată, a deosebirilor dintre informatorii țărani neprofesioniști și cei proveniți din rîndul lăutarilor profesioniști. De asemenea, este abordată cu toată acuratețea și o altă problemă dificilă, cea a „factorilor evoluției și <...> stadializării și stratificării stilistice a baladei". Între altele, ni se pare foarte interesantă detectarea de către autoare în ținutul Brăilei a unui tip heptasilabic de versificație populară, deosebit de cel hexasilabic și de cel octosilabic. Evident, cel mai important aport, din unghiul nostru de vedere, este cel vizînd „structura muzicală a baladei brăilene și sistemele componente: sistemul sonor, sistemul formei arhitectonice și sistemul ritmic"; între altele, Ghizela Sulițeanu detectează existența în așa-zisul „recitativ epic al baladei", a unei „propoziții muzicale, de început", care nu mai este reluată apoi, sau este reluată accidental, dar sub o formă amplificată; de asemenea, se bucură de toată atenția zicerea baladei în stilul de execuție parlato sau «băsmit». În sfîrșit, la fel de meritoriu se prezintă și considerațiile autoarei „despre tipologia muzical-poetică a baladei și unele criterii de clasificare", în prima situație intervenind și factori de psihologie populară, iar în cea de-a doua găsindu-se 42 de arhetipuri, fiecare cu un număr variabil de tipuri, acestea la rîndul lor prezentîndu-se și ele cu subtipuri — aici însă mărturisim că încercarea de clasificare ni s-a părut a fi cumva prea mult subordonată factorului literar, deși, așa după cum se cunoaște, chiar la speciile cel mai mult subordonate factorului literar, ca balada, muzica are totuși o desfășurare relativ independentă și paralelă (în sens de diferențiere) cu a textului. Cele 42 de arhetipuri duc la 64 de tipuri muzicale propriu-zise, dintre care 39 sînt propriu-zis „baladești", iar celelalte 25 fiind contaminări cu diverse tipuri de cîntece sau chiar de romanțe, aduse și de textele „de factură mai nouă". Un capitol final se ocupă de perspectivele baladei brăilene, dar cu considerații ce pot viza balada populară românească în întregul ei. Indicele alfabetic al informatorilor este foarte amănunțit, cu redarea chiar și a unor discuții purtate de culegătoare, discuții extrem de interesante și care întregesc materialele publicate. Culegerea muzicală se remarcă prin caracterul meticulos al transcrierilor, chiar dacă nu au putut fi date toate „strofele" melodice. Textele sînt redate cu aceeași minuție; de notat că sînt adăugate și variantele culese de înaintași, precum și diversele date obținute de la informatori cu privire la baladele respective. Indexurile de corespondență între muzică și texte, precum și glosarul și bibliografia întregesc în mod corespunzător lucrarea. Ținînd seama de toate acestea, culegerea de balade brăilene îngrijită de Ghizela Sulițeanu apare ca una dintre cele mai frumos realizate lucrări din acest domeniu; valoarea ei este cu atît mai mare, cu cît în general mai toate culegerile anterioare se rezumau în general, quasi-exclusiv la texte, uitîndu-se sau neglijîndu-se faptul esențial, că și balada, ca orice alt gen literar popular în versuri, se desfășoară *pe și cu muzică*. Prin urmare, prezenta culegere umple un gol important ca tematică, iar prin calitățile ei metodologice reprezintă o deosebită reușită printre publicațiile de folclor în general și de muzică populară în special.

CONSTANTIN STIHI-BOOS

ROMEO GHIRCOIAȘIU,

Studii enesciene, București,
Editura muzicală, 1981, 132 p.

Cartea cunoscutului muzicolog și pedagog muzical clujean cuprinde 9 studii consacrate personalității supreme a muzicii românești, studii scrise în diverse perioade și reprezentînd etape evidente dintr-un efort de sintetizare cît mai adecvată a multiplelor fațete pe care ni le poate înfățișa creația lui George Enescu.

Primul studiu, *Umanismul lui George Enescu*, se ocupă, în chip de prolog, de „coordonatele" muzicii sale, de înaltele concepții care au prezidat la formarea universului spiritual lăuntric al muzicianului „concordanța ⟨...⟩ între gîndirea și arta sa", „hotărîta integrare în cultura poporului ⟨...⟩ prin conceptul de «caracter național», cultul ⟨marilor valori⟩ de copleșitoare umanitate" (ca în lupta omului cu destinul în *Oedip*). Următorul studiu *Considerații asupra periodizării operei lui George Enescu*, reprezintă o încercare de periodizare, a cărei valabilitate a fost confirmată în muzicologia noastră (a se vedea, de exemplu, monografia *George Enescu*): 1) perioada afirmării (1897—1915); 2) perioada maturității (1915—1937); 3) perioada sintezei

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

finale (1937—1955). Și aici considerațiile asupra coordonatelor structural-stilistice enesciene sînt de aceeași deosebită acuratețe.

Punctul de culme al cărții îl alcătuiesc însă cele trei mari studii analitice : *Elemente stilistice în limbajul enescian*, *Aspecte modale ale diviziunilor de ton în creația enesciană* și, mai cu seamă, *Categorii ale creativității în gîndirea lui George Enescu*. Cel dintîi, reluarea revăzută și extinsă a unui studiu din anul 1965, analizează pe larg modalismul enescian, legătura elementelor modale heptatonice și pentatonice ale lui George Enescu cu cele populare, urmărindu-le pe parcursul mai multor lucrări de bază din toate cele trei perioade amintite ale creației enesciene ; tot aici sînt analizate „motivul X" (= monograma muzicală a lui Enescu) și rosturile conotative ale unor citate din alte motive asemănătoare din muzica universală (ca, de pildă, B.A.C.H.). Al doilea studiu urmărește relația sunetelor netemperate utilizate de Enescu, cu cele din gama acustică a lui Zarlino și cu pienii din gamele pentatonice „umplute", raportînd totul cum era și firesc în ultimă instanță, la modurile populare românești. Ultimul studiu din această serie, care este și cel mai amplu, vizează diverse categorii creative ale concepției muzicale enesciene ca *senzorialul*, *afectivul* (acesta surprins în cele mai variate aspecte ale sale : „mișcare și agogică, expresie și caracter", „model al unei posibile dramaturgii", „formă" în raport cu „dramaturgia") și *raționalul* (ale cărui aspecte principale ar fi : „sensul", „libertatea și determinarea", „determinarea" în raport cu „factorul rațional" propriu-zis, unitatea dihotomică „obiectiv-subiectiv", „drama procesului creator" și principiile pe care le generează aceasta), toate urmărite pe plan muzical-structural în analizele (cu un șir de foarte instructive tabele de sinteză) de creații ca *Impresii din copilărie*, ultimul *Cvartet de coarde*, sonatele, *Simfonia a III-a*, *Octuorul* și *Oedip*.

Ultimele patru studii sînt ca „o lăsare de cortină" peste lumea analizelor. Astfel, *Începuturi creatoare în arta lui Enescu și a marilor săi contemporani* caută să-l situeze pe tînărul Enescu, în contextul atît de complex de la începutul secolului XX, în raport cu alți corifei ai muzicii universale ca Bartók, Schönberg, Berg, Webern, Stravinski, Zemlinsky, dar și ca Debussy, Mahler, R. Strauss, fără să mai vorbim și de legătura cu concepțiile unor Adorno sau chiar Th. Mann din faimosul său roman cu subiect muzical *Doktor Faustus*. În *Heraclide Ponticul și „Oedip"-ul enescian*, Romeo Ghircoiașiu reia afirmațiile filosofului antic după care și mitul lui Oedip ar fi tot de esență tracică, în ultimă instanță, dat fiind faptul că în *Peri Mousiki*, gînditorul elen afirmă categoric că tebanii lui Oedip au preluat între altele și muzica lor de la traci. Autorul constată surprinzătoarea identitate a unor moduri netemperate utilizate de Enescu în *Oedip* cu unele moduri antice grecești. *O compoziție inedită a lui George Enescu : Odă lui Iosif Vulcan*, studiu datînd în primă versiune din 1959, se ocupă de această creație — înrudită cu *Plugar* sau *Doina* — , arătîndu-i locul ei în contextul epocii și subliniindu-i rolul său mobilizator și național-patriotic. În sfîrșit, studiul final *Rolul artei lui George Enescu în dezvoltarea școlii muzicale românești* arată cum a stimulat marele nostru muzician tînăra școală muzicală românească modernă, atît moral, prin exemplul creației sale personale, cît și material, prin Premiul de compoziție „George Enescu" (1912—1946) ; Romeo Ghircoiașiu evidențiază aici legăturile motivice care apar între lucrările lui George Enescu și cele ale lui Alfonso Castaldi, Mihail Jora, Paul Constantinescu, Theodor Rogalski, Sigismund Toduță, Alfred Mendelsohn, Cornel Țăranu, Theodor Grigoriu, Dumitru Bughici, Adrian Rațiu.

Rod al unor meditații analitice profunde asupra fenomenului Enescu, volumul de *Studii enesciene* de Romeo Ghircoiașiu se înscrie printre cele mai reușite ale muzicologiei noastre, atît în ce privește creația enesciană în special, cît și în ceea ce se referă la muzica românească și la marile ei valențe creatoare, naționale și universale.

CONSTANTIN STIHI-BOOS

* * * *Enesciana II — III. Georges Enesco musicien complexe*, București, Editura Academiei, 1981

Anul 1981, „Anul centenarului Enescu", a fost marcat printr-o serie de evenimente de prestigiu — de la numeroasele concerte ce au culminat cu Festivalul George Enescu, la reeditarea partiturilor, a discurilor cuprinzînd muzica marelui compozitor român și pînă la apariția unor lucrări muzicologice, cu o tematică firește enesciană.

Volumul de față *Enesciana II—III* reprezintă un florilegiu de studii, contribuții ce se înscriu pe linia eforturilor de sinteză în prezentarea din diverse unghiuri a personalității muzicianului complex care a fost George Enescu.

Enescu compozitor de amploare universală, Enescu și personalități ale epocii sale, Enescu interpret și profesor, Enescu muzician patriot

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

umanist sînt numai cîteva aspecte dezvăluite de volumul de față revelatoare pentru crearea unei imagini cît mai complete a marelui Enescu.

Lumea compozițiilor lui Enescu este conturată prin studii ce conțin date de ordin istoric, generalități despre evoluția stilului enescian ca și studii analitice a căror menire este de a lumina procesul intim de creație, specificul și estetica sferei compoziționale enesciene.

Pe această linie se înscriu studiile lui Romeo Ghircoiașiu, Clemansa Firca, Octavian Lazăr Cosma, Mircea Voicana, Speranța Rădulescu, Adriana Șirli, Titus Moisescu, Gabriela Ocneanu, Constantin Stihi-Boos, Gheorghe Firca ce ne introduc în lumea fascinantă a creației lui Enescu — de la primele opusuri și pînă la lucrările tîrzii — determinînd coordonatele evoluției stilului compozitorului, unitatea și continuitatea unei opere ce, în lungul proces al devenirii sale, s-a dovedit a avea o capacitate specială de sinteză, cu adînci semnificații.

Enescu în cultura secolului XX, conexiuni și interferențe, moment de rezonanță cu ample repercusiuni în arta muzicală românească, sinteză și putere de generare, sînt aspectele dezvăluite de studiile Gabrielei Ocneanu, George Pascu, Ion Potopin, Constantin Stihi-Boos, Ferenc László, Ianca Staicovici, Dragoș Tănăsescu, Lucia Monica Alexandrescu.

Permanența creației enesciene adînc umaniste, emanînd patriotismul de nobilă esență a marelui muzician, complexitatea personalității sale de interpret și pedagog sînt reliefate de cîteva studii semnate de Viorel Cosma, Constantin Catrina, Enea Borza, George Manoliu, Ianca Staicovici.

În ansamblu, volumul de față certifică prin înalta sa valoare efervescența cercetării muzicologice românești contemporane, potențate strălucit de imaginea genialului compozitor al cărui centenar l-a prilejuit.

HRISANTA PETRESCU

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

LUCRĂRI APĂRUTE ÎN EDITURA ACADEMIEI REPUBLICII SOCIALISTE ROMÂNIA

BARBU BREZIANU, **Brâncuşi în România**, ed. a II-a revăzută şi adăugită, 1976, 315 p., 57 lei.

Enesciana I, La personnalité artistique de Georges Enesco. Travaux de la Première Session Scientifique du Centre d'Etudes Georges Enesco. Bucarest, 19 Septembre 1973, 1976, 182 p., 27 lei.

Enesciana II—III, Georges Enesco, musicien complexe. Travaux, études et communications présentées dans les sessions scientifique de 1974—1980 du Centre d'études « Georges Enesco », 1981, 247 p., 27 lei.

MACARIE IEROMONAHUL, **Opere, vol. I, Theoreticon**, ediţie îngrijită, cu studiu introductiv şi transliterare de TITUS MOISESCU, 1976, 92 p., 32 p. facs., 6 pl., 31 lei.

Muzica şi publicul. Coordonatori: MIRCEA VOICANA, LUCIA-MONICA ALEXANDRESCU şi VLADIMIR POPESCU-DEVESELU, 1976, 136 p., 8,50 lei.

Actes du VIIe Congrès International d'Esthétique. Proceedings of the VIIe th International Congress of AEstheties, Bucarest 28 Août—2 Septembre.

GRIGORE SMEU, **Relaţia socio-autonom în artă**, 1976, 152 p., 6,88 lei.

ON FRUNZETTI şi GEORGE MUNTEAN (sub red.), **Arta şi literatura în slujba independenţei naţionale**, 1977, 239 p., 28 lei.

RADU POPA, MONICA MĂRGINEANU-CÂRSTOIU, **Mărturii de civilizaţie medievală românească**, 1979, 163 p., 28 lei.

GHIZELA SULIŢEANU, **Psihologia folclorului muzical**, 1980, 304 p., 14,50 lei.

GRIGORE IONESCU, **Arhitectura pe teritoriul României de-a lungul veacurilor**, 1981, 711 p., 110 lei.

REVISTE PUBLICATE ÎN EDITURA ACADEMIEI REPUBLICII SOCIALISTE ROMÂNIA

STUDII ŞI CERCETĂRI DE ISTORIA ARTEI
- SERIA ARTĂ PLASTICĂ
- SERIA TEATRU, MUZICĂ, CINEMATOGRAFIE

REVUE ROUMAINE D'HISTOIRE DE L'ART
- SÉRIE BEAUX-ARTS
- SÉRIE THÉATRE, MUSIQUE, CINÉMA

REVISTA DE ISTORIE ŞI TEORIE LITERARĂ

SYNTHESIS — BULLETIN DU COMITÉ NATIONAL ROUMAIN DE LITTÉRATURE COMPARÉE

REVISTA DE ETNOGRAFIE ŞI FOLCLOR

REVISTA DE FILOZOFIE

REVISTA DE PSIHOLOGIE

REVUE ROUMAINE DE SCIENCES SOCIALES
- SÉRIE DE PHILOSOPHIE ET LOGIQUE
- SÉRIE DE PSYCHOLOGIE

REVISTA DE ISTORIE

REVUE ROUMAINE D'HISTOIRE

STUDII ŞI CERCETĂRI DE ISTORIE VECHE ŞI ARHEOLOGIE

DACIA, REVUE D'ARCHÉOLOGIE ET D'HISTOIRE ANCIENNE

REVUE DES ÉTUDES SUD-EST EUROPÉENNES

STUDII ŞI CERCETĂRI DE IST. ART., SERIA TEATRU, MUZICĂ, CINEMATOGRAFIE, T. 29, P. 1—100 BUCUREŞTI, 1982

c. 2494 — Tiparul executat de Întreprinderea Poligrafică «Informaţia», Bucureşti

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Lei 35

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro